STUDYA ESTETYCZNE

Druk P. Laskauera i W. Babickiego w Warszawie.

BIBLIOTEKA DZIEŁ CHRZEŚCIJAŃSKICH.

Ks. Karol Niedziałkowski

BISKUP ŁUCKO-ŻYTOMIERSKI

Studya estetyczne

TREŚĆ:

WARSZAWA

Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa

1901

Дозволено Цензурою
Варшава, 29 Іюня 1901 года.

Przedmowa.

W przeszłości naszej, sztuki piękne nie zajmowały, jak wiadomo, zbyt wiele miejsca. Wymagania przodków naszych pod tym względem były arcyskromne; czynili im zadość artyści zagraniczni, oryginalnej sztuki nie mieliśmy prawie. Nic zatem dziwnego, że społeczeństwo nasze z teoryą piękna nie było wcale obeznane, skoro w praktyce tak mało się o nie troszczono. Od lat kilkudziesięciu rzeczy zmieniły się na lepsze, dotąd wszakże sztuki piękne są na gruncie naszym dość płytko jeszcze siedzącą rośliną, a ogromna większość mas oświeconych (o prostaczkach nie mówię nawet wcale) nie rozumie ich znaczenia w życiu, ani ich potrzeby nie odczuwa. Jeśli jednak spotyka się wśród nas zastęp ludzi miłujących piękno, w porównaniu do dawnych czasów dość znaczny, jeśli teorye estetyczne bywają coraz częściej roztrząsane, to jednak z pewnością powiedzieć można, że stosunek wzajemny sztuki, piękna i chrześcijani-

zmu jest dla wszystkich prawie ziemią zupełnie nieznaną,— owszem krążyły i krążą pod tym względem pojęcia często mylne, częściej może wprost fantastyczne. Tak np. w czasach, kiedy dopiero zaczynano u nas o sztukach rozprawiać, Józef Kremer, zachwycając się nad miarę już chyba sztuką grecką, dowodził w swoich „Listach z Krakowa", że przewaga ducha w wierze chrześcijańskiej nad ciałem nie sprzyjała rozwojowi piękna i zgnębiła sztukę grecką. Tymczasem ostatnia upadła i przekwitła na długo przed Chrystusem, a upadła właśnie dla przewagi ciała nad duchem, wskutek zupełnego zaniku duchowości w rozpustnej i spodlonej Grecyi. Z drugiej strony trudnoż było chrześcijanom oddawać się spokojnie estetyce, gdy w ciągu trzystu lat jedenaście milionów skonało w katuszach. Nie łatwą też było to rzeczą i później, kiedy nawała barbarzyńska pokryła Europę ruinami, gdy przez długie wieki rozlegał się tylko szczęk miecza. Gdy jednak świat nowy uspokoił się, pojawiły się na niem kwiaty sztuk pięknych, wyrosłe pod wpływem właśnie owej przewagi ducha nad ciałem, na którą się skarżył nasz estetyk. Czy jednak chrześcijanizm wydał wszystko, co mógł wydać w dziedzinie estetyki? Z pewnością— nie. Jak nie było dotąd całego społeczeństwa, któreby było doskonale chrześcijańskiem, lecz każde niesłychanie daleko pozostawało za swoim ideałem, do którego tylko pojedyńcze zbliżały się indywidua, tak też i sztuki piękne, wonny kwiat cywilizacyi ludzkiej, nigdy w całości nie uległy wpływowi chrześcijańskiej nauki, nie wydały wszystkich owoców, jakieby z tego nasienia wyrosnąć mogły.

Bądź co bądź jednak są one znacznie liczniejsze, niż wielu sądzi; ogólnie bowiem zdaje się ludziom, że wpływ chrześcijański daje się dostrzedz tylko w sztuce religijnej.—Takie mniemanie jest grubą omyłką. Jak bowiem w sztuce religijnej nie wszystko jest zawsze prawdziwie chrześcijańskie, lecz dają się w niej dostrzegać wpływy uboczne, nieraz bardzo niechrześcijańskie, tak z drugiej strony w dziełach sztuki, nic na pozór wspólnego z wiarą nie mających, wpływ jej i działanie jest bardzo widoczne. Podobnie bywa i w życiu; kto jest prawdziwie religijnym człowiekiem i dobrym chrześcijaninem, jest nim nie tylko w kościele i w czasie modlitwy, ale w każdej czynności prawie ujawni się duch kierujący nim.

Tymczasem wśród nas taki związek między wiarą i sztuką rzadko komu na myśl przychodzi; sztuka jest dla ogółu jakiemś oderwanem, samodzielnem, z zasadami niezwiązanem zjawiskiem. Przekonanie takie bywa bardzo żarliwie bronionem i rozszerzanem przez współczesnych estetyków i literatów; jak jednak bardzo mylną jest taka teorya starałem się wykazać w kilku zebranych tu rozprawach. Były już one drukowane (oprócz pierwszej), sądzę jednak, że mogą być pożyteczne zebrane razem i wydane jako książka osobna. Niech one będą zapowiedzią, przypomnieniem, że w chrześcijańskiem społeczeństwie na zachodzie jest i rozwija się estetyka chrześcijańska, gdy my utartym zwyczajem przywłaszczamy sobie stamtąd co jest najgorszego, więc i w estetyce poglądy pogańskie, albo co najwyżej eklektyczne, reklamowanych przez pseudo liberalną prasę pisarzy.

Może te kilka szkiców staną się dla kogo zachętą do samodzielnego badania sztuki, do poznania poglądów katolickich i do otrząśnienia się z narzucanych nam ciągle protestanckich i bezwyznaniowych teoryj. Nie są to, zapewne, utwory specyalisty i fachowca — byłoby też bardzo do życzenia, by miłośnik sztuki z powołania i chrześcijanin przytem, zapoznał naszą publiczność z chrześcijańską estetyką; co do mnie, mówię z rzymskim poetą: *feci, quae potui — faciant meliora potentes.*

X. K. N.

CZY MOŻNA OKREŚLIĆ SZTUKĘ.

W jesieni 1900 r. ukazała się książka p. t. „Juliusz Kossak, przez Stanisława Witkiewicza“ [1]). Tytuł był tak zachęcający, że natychmiast ją nabyłem i przeczytałem z wielkiem zajęciem. Krytyka robiła autorowi bardzo słuszne zarzuty co do treści, rysunkom można zarzucić niejedno pod względem wykonania, a jednak książka czyta się chciwie i, co ważniejsza, robi wrażenie. Przeglądając obrazy dawnych dziejów, choćby tylko anegdotycznie przedstawionych, patrząc na blask dawno miniony, smutno się robi, że kiedyś coś było, a teraz niema nic, że kiedyś było jasno, wesoło, buńczucznie, teraz szaro, chudo i smutno. Zdaje się, jakby się czytało epopeję, by po jej skończeniu, znowu powrócić do kieratu arcyprozaicznej, wyrobniczej pracy. Zdaje się, że patrząc na one nasze widoki zimy, lata, polowań, prac koło roli, doznaje się wrażenia, jakby wiatr ze stron tych dochodził aż nad brzegi Newy, przynosił zapach pól rodzinnych, wilgoć lasów górskich i echo dalekie piosenki „albośwa to jacy tacy“. — Z przyjemnością także widziałem, że poglądy autora nieraz bardzo się różnią od wypowiedzianych dawniej w książce „Sztuka i krytyka u nas“, że się pozbył dawnej krańcowości i chwali to, przeciwko czemu dawniej niesłusznie powstawał. Nie pisałbym się jednak i teraz we wszyst-

[1]) Warszawa, 1900. Nakład Gebethnera i Wolffa.

kiem na jego estetyczne teorye, bo jak np. zgodzić się na takie np. najoczywiściej fałszywe twierdzenie, „że niema złych ani dobrych kierunków“ tylko mniej albo więcej zdolni artyści, kiedy patrzymy na okropności dekadentyzmu i kiedy sam autor przed laty tak namiętnie zwalczał kierunek pseudoromantyczny? Jak uwierzyć, że szkoła na nic nie potrzebna, że otoczenie nie ma żadnego wpływu na artystę, że kierunki w sztuce powstają tylko pod wpływem potężnych indywidualności? Podobnie nieuzasadnionych teoryj dałoby się w książce p. Witkiewicza znaleść sporo i właśnie o jednej z nich zamierzyłem obecnie pogawędzić.

Pod koniec już dzieła znajdujemy obszerniejszą rozprawę (str. 197—200) o tem, co trzeba rozumieć przez wyraz sztuka. Zaciekawiła mnie ona z tego względu, że autor, wyrzucając innym, że rozprawiają o sztuce, a nigdy jej określenia nie dają, sam nietylko ich omyłki nie poprawia i żadnego określenia sztuki nie daje, lecz jeszcze tak rozprawia, tak straszy, jak gdyby nikt na prawdę nie był w stanie jej określić. Zaciekawiło mnie to, powtarzam, bo gdyby p. Witkiewicz miał słuszność, to sztuka byłaby jedyną rzeczą na świecie, którejby nie można było określić; — a skądże jej taki przywilej? Zdało mi się, że niema żadnego przywileju, że sztukę można określić jak wszystko inne, byle postępować „zręcznie, cierpliwie, pomaleńku i kategorycznie“, jak mawiał nieoceniony koniuszyc w Brzegach Wilii Chodźki, i postanowiłem spróbować. Otóż chcąc dojść do zamierzonego celu, a postępując, jak się rzekło, cierpliwie, pomaleńku i kategorycznie, muszę zacząć od streszczenia i z analizowania rzeczonej rozprawy. Nie będzie to rzeczą łatwą dla tego, że autor jej nie postępował „kategorycznie“, owszem pomieszał kilka kategoryj razem, przeskakując od jednej do drugiej i czyniąc przez to bardzo trudne śledzenie za swojem dowodzeniem i zrozumieniem swej myśli przewodniej. Kto jednak podjął się rzeczy tak trudnej, jak określenie tego, czego nikt jeszcze jakoby nie określił, powinien podołać łatwiejszej, jaką jest rozplątanie poplątanego nieco rozumowania. Otóż p. Witkiewicz w omawianym ustępie rozprawia właściwie o trzech rzeczach:

o sztuce ogólnie pojętej, o talencie malarskim i o kierunkach sztuki. Ponieważ jak się rzekło, sposób argumentacyi jest przytrudny i zawikłany, więc opuściwszy dwa ostatnie tematy, acz bardzo zajmujące, będziemy mówili tylko o pierwszym t. j. o sztuce.

„Estetycy, krytycy, filozofowie i artyści, powiada p. W., stawiają ciągle pytanie: Co jest sztuka? I odpowiadają zwykle nie na to pytanie, które postawili, tylko na pytanie: jaką sztuka być powinna? Pomyłki tej nie uniknął nawet taki potężny umysł, jak Tołstoja. Wskutek też tej pomyłki odpowiedzi ich nie wyjaśniają nic, są zwykle gmatwaniną sprzecznych, nielogicznych i niezgodnych z historyą sztuki twierdzeń". Autor zaznaczył tu fakt bardzo rzeczywisty i arcyciekawy. Naprawdę wśród mnóstwa książek i rozpraw o sztuce, nie zdarzyło mi się spotkać ani razu jej określenia; rozprawiają i rozpisują się ludzie o tem, „jaką sztuka być powinna", a nie zadadzą sobie pierwej trudu określenia, co przez ten wyraz rozumieć należy. Rzecz naturalna, że w takim razie sporom i rozprawom końca nigdy nie będzie, bo każdy może przez sztukę rozumieć co innego, każdy może mieć słuszność ze swego punktu widzenia i dla tego ustąpić nie zechce. Jest to zresztą ten sam błąd, który w życiu możemy obserwować sto razy dnia każdego — sprzeczają się ludziska, zaperzą, zagniewają i pokłócą, choć w gruncie rzeczy mogą wszyscy mieć słuszność, mogą być nawet w rzeczywistości jednego zdania, tylko że w danym razie każdy mówił o czem innem, chociaż je tym samym nazywał wyrazem. Niedawno taki sam brak ścisłości zauważyłem i w literaturze; pisząc o jednym z najważniejszych okresów w dziejach naszej poezyi, o romantyzmie, byłem zdziwiony, że oprócz jednego dawnego autora, nigdzie i u nikogo nie znalazłem określenia, co stanowiło właściwą, wewnętrzną istotę romantyzmu. Nawet najnowsze dzieło prof. Tretiaka „Młodość Mickiewicza", analizując w najdrobniejszych szczegółach początki tego kierunku, określenie istoty jego pozostawia zupełnie na stronie. Prostego faktu, że kiedy każdy co in-

nego rozumie pod wyrazem sztuka, to sprzeczkom, pomyłkom, zmianom nie będzie końca.

Pan Witkiewicz dowodzi dalej w sposób następujący:

„Cóż bowiem należy wziąć za podstawę sądu o tem: jaką sztuka być powinna? Moralność? Nauka? Stan ekonomiczny? Patryotyzm? Miłość? Czy trójcę dawniejszej estetyki: piękno, dobro i prawdę i ponad wszystkiem Boga? Wszystkie dotychczasowe próby rozstrzygnięcia pytania: Co jest sztuka? na drodze stosowania tych różnych zasad, nie doprowadziły i nie doprowadzą do żadnego rezultatu, raz wskutek tego, że wszystkie wynikające z nich wnioski są odpowiedzią na całkiem inną stronę kwestyi sztuki, a powtóre, że są zawsze ograniczone, za ciasne. Ani piękno, ani dobro, ani prawda, ani nawet Bóg nie wypełniają ludzkiej duszy tak po brzegi, żeby poza niemi nie zostawało miejsca na nic innego, żeby w człowieku nie szarpały się i niewydzierały na zewnątrz inne jeszcze i potężne siły. I dopóki tak jest, dopóki człowiek jest tą skomplikowaną, nie dającą się pohamować i wtłoczyć w żadną ciasną formułkę istotą, dopóty ludzie napróżno będą się starali dać słuszną na to pytanie odpowiedź i postawić jakąś zasadę, którejby sztuka miała stale i zawsze słuchać. Sztuka jest taką—jakim jest człowiek.“

W przytoczonym ustępie znajduję tak częste u p. Witkiewicza zestawienie zadziwiająco prawdziwych wyników obserwacyj z bardzo wadliwem rozumowaniem [1]). Wyliczając na początku rozmaite podstawy sądu o tem, jaką być sztuka powinna, wspomina on także o trójcy dawniejszej estetyki, którą jest piękno, dobro i prawda i razem ze wszystkiem innem nazywa ją „ciasną formułką“, nie dającą się jakoby zastosować do człowieka, bo wszystko wyżej wyliczone nie zdoła tak po brzegi wypełnić duszy ludzkiej, żeby poza nimi nie zostawało miejsca na nic in-

[1]) Ciekawy ten objaw psychiczny jest jasnym dowodem na własnej osobie autora fałszywości twierdzenia jego, że szkoła jest niepotrzebną. Nie da ona tego, czego człowiek nie otrzymał z góry: talentu, indywidualności i t. p. to prawda—ale nauczy pewnego systematu, prawidłowego używania tego, do czego doprowadziła praca całych pokoleń, tak samo na polu artyzmu, jak prawidłowego rozumowania.

nego, „żeby człowieka nie szarpały i nie wydzierały się na zewnątrz inne jeszcze i potężne siły“. Niestety, p. W. nie wymienił, coby to innego jeszcze być mogło, nie nazwał ani jednej potężnej, a choćby i nie bardzo nawet wielkiej siły — a nie wymienił dla tej prostej racyi, że poza ową trójcą dawniejszej estetyki, nic, literalnie nic nie znajdzie się takiego, coby przedmiotem sztuki być mogło. Prawdę, piękno, dobro p. W. nazywa ciasną formułką, w którą człowieka wtłoczyć nie można, niechże wynajdzie i wymieni jakiekolwiek zjawisko, istotę, pojęcie, któreby poza tą formułką zostało, a nie było nią objęte. Domyślam się, że przez owe siły potężne, nie wchodzące w zakres trzech powyższych pojęć, autor rozumiał przeróżne namiętności, fakty, siły, wyobrażenia, które nie są ani pięknemi, ani prawdziwemi, ani dobremi — ale rzecz pomimo pozornego zawikłania jest nadzwyczaj prostą. Wszystko co istnieje, a nawet co tylko pomyślanem być może, skoro jest dodatniem, nigdy niczem innem nie będzie tylko dobrem, pięknem, prawdą, wszystko zaś ujemne, może być tylko złem, brzydotą, fałszem — poza temi kategoryami nietylko nic nie może istnieć, ale ani nawet być pomyślnem. Ponieważ jednak sztuka piękna, jak to niżej zobaczymy (chociaż to rzecz zresztą oczywista) z natury swojej zajmuje się, że tak powiem *ex professo* dodatnią stroną, ujemną zaś tylko przypadkowo, *per accidens*, dla wymagań artystycznych więc słusznie twierdzić można, że jej dziedziną właściwą jest owa, lekceważona przez naszych estetyków „dawniejsza trójca — prawda, dobro, piękno“. Rama ta, czy formuła, nietylko ciasną nie jest, jak się zdaje p. W., lecz jest tak obszerną, że nic dodatniego poza nią niema, że wystarczy jej tak długo, jak ludzkość trwać będzie. Swoją drogą, chociaż piękno, prawda, dobro są dziedziną, przedmiotem sztuki, nie są jeszcze samą sztuką — autor nasz nie określa jej, natomiast dał niezmiernie prawdziwe określenie jakości sztuki, mówiąc, że taką być ona powinna, jaką jest człowiek; naturalnie, ponieważ jest ona wytworem człowieka, nie może być inną tylko taką, jakim on sam jest.

Po tem określeniu, mówi autor o kierunkach w sztuce i o malarstwie, a następnie znów wraca do sztuki i twierdzi, „że wzięta w całości, jest ona najprawdziwszym, najistotniejszym wyrazem życia ludzkiej duszy we wszystkich czasach i ziemiach". Czy tak jest, sprzeczać się nie będę, zauważę tylko, że trudno tak stanowczo przypisywać sztuce tyle znaczenia, nieokreśliwszy czem jest właściwie. Jak długo jest ona tylko wielkiem, przez nikogo nieokreślonem X, nie można jej nic na pewno przypisać, bo skoro się nie zna przyczyny, nie można nic pewnego o jej skutkach twierdzić.

Pójdźmy jednak dalej za naszym autorem. „Chcąc więc odpowiedzieć, powiada on następnie na pytanie: Co jest sztuka? Należy sobie przedewszystkiem wyjaśnić, co jest właściwą dziedziną sztuki, a co jest właściwością ludzkiej duszy wogóle; wyjaśnić dla czego pewne rzeczy, które szczegółowo nazywamy obrazem, poematem, posągiem, katedrą lub symfonią, objęte są jeszcze ogólnem pojęciem sztuka, w czem leży podobieństwo ich stosunku do ludzkiej duszy i dlaczego rzeczy te, będące produktem jej życia, różnią się od innych skutków jej istnienia. Jakkolwiek i wtenczas jeszcze nie będziemy wiedzieli, dlaczego ludziom sztuka jest potrzebną, konieczną, dlaczego bez niej nie może żyć żaden naród, ani człowiek pojedyńczy, będziemy jednak wiedzieli bardzo dużo, wiedząc, że dopóki będzie istnieć i tworzyć ludzkość, sztuka zawsze będzie się z nią razem zmieniać, zachowując swoję istotę tak niezmienną, jak pozostają niezmienne zasadnicze pierwiastki ludzkiej duszy, pod wszystkiemi tak rozmaitemi formami bytu ludzkości, które nazywamy epokami cywilizacyjnemi. Poznanie tej prawdy rozszerzyłoby pojęcie tego, co jest w sztuce możliwe i usunęłoby te nieustanne bankructwa teoryi sztuki, opierające się zwykle na tem właśnie, co jest zmienne, chwilowe."

Gdy się czyta porządek studyów wskazany i uznany za konieczny przez p. W. dla rozwiązania pytania: Co jest sztuka? gdy się czyta szereg następstw, wynikających z poznania tej lub owej odpowiedzi, zdawałoby się, że autor zna już to tajemnicze X, że przeszedł błędne ścieżyny,

wiodące do rozwiązania zagadki, skoro tak napewno twierdzi, że najpierw trzeba zrobić to a to, potem już będziemy wiedzieli „bardzo dużo“, —dalej rozszerzy się poznanie tego, co możliwe i t. d., i t. d. Przy głębszem jednak wniknięciu w treść omawianego ustępu, staje się widocznem, że wskazane przez autora uprzednie pytania, stawiane były całkiem dowolnie, może dlatego, że zajmowały go osobiście, że przy dalszych następstwach autor opuścił wyraz „może“, bo wcale nie tłómaczy, jak one z poznania odpowiedzi na pytania wypłynąć mogą.

Pan Witkiewicz twierdzi, że dla określenia sztuki trzeba przedewszystkiem wyjaśnić, „co jest właściwą dziedziną sztuki, a co właściwością ludzkiej duszy wogóle“. Otóż co do pierwszego, zdaje mi się, że p. W. wskazuje właśnie porządek odwrotny, jak bowiem wyznaczać dziedzinę czemuś, czego natury jeszcze nie znamy? Na świecie dzieje się przeciwnie; skoro poznamy naturę czegoś lub kogoś, dziedzinę jego działalności wyznaczyć już nie trudno. Jeśli wiemy, co oznacza np. malarz, ksiądz, lekarz, gospodarz, jeśli znamy naturę ich powołania to i dziedzinę wykreślić im możemy bez zbytniego trudu. Przypuściwszy jednak, że trzeba zacząć od poznania dziedziny sztuki dla określenia jej istoty, to trudno zrozumieć, jaki z tem pytaniem może mieć związek „wyjaśnienie, co jest właściwością ludzkiej duszy wogóle?“ Jest to żądanie tak nieokreślone, że można na nie odpowiedzieć krótko, można też napisać całą psychologię. Znajomość tej części filozofii jest bezwątpienia bardzo w każdym razie pożyteczną, zdaje mi się jednak, że rozprawianie o właściwościach duszy ludzkiej wogóle nie jest dla określenia istoty sztuki tak znowu bardzo konieczne. Wyjaśnienie, dlaczego poemat i katedrę nazywamy sztuką, w czem leży podobieństwo ich stosunku do ludzkiej duszy i dlaczego one różnią się od innych skutków istnienia duszy, jest bez zaprzeczenia ciekawe, nie tak jednak ciemne i trudne, jakby ze słów autora wnosić można, a przedewszystkiem te pytania mogą być wytłómaczone nie przed poznaniem istoty sztuki, ale po nim i w skutek niego. Dalszą analizę przy-

toczonego ustępu opuszczam, bo zawiera on twierdzenia najoczywiściej dowolne, przypuszczenia czysto indywidualne, niczem niepoparte i zresztą dla zamierzonego przezemnie celu wielkiego znaczenia niemające.

Cóż więc wreszcie trzeba robić, zapyta czytelnik, dla określenia sztuki? Po odpowiedź udam się do „dawniejszych“ myślicieli. Nowsi estetycy a w ich liczbie i p. W. z przekąsem, jak o rzeczy przestarzałej, mówią o teoryach dawniejszej estetyki — i mogą natomiast postawić szereg nieokreślonych i niepowiązanych ze sobą pytań albo twierdzeń. Podobnie i nowsi myśliciele z pogardą wyrażają się o scholastycznych „łamigłówkach“, a jednak do nich zawsze powrócić trzeba, jeśli się chce zdrowo i prawidłowo rozumować. Otóż „dawniejsi“ powiadają, że dobre określenie jakiejś rzeczy powinno być zrobione *per genus proximum et differentiam maxime propriam* t. j. trzeba wskazać najbliższy rodzaj, do którego dana rzecz, czy zjawisko należy, a następnie wymienić najbardziej mu właściwą cechę, odróżniającą je od innych zjawisk. I my tego porządku trzymać się będziemy.

Rzeczą niezaprzeczoną i powszechnie wiadomą jest to, że sztuka należy do przejawów piękna i dla wyczerpującego jej określenia należałoby jużci określić pierwej piękno, ponieważ jednak na innem miejscu o tem będzie mowa, więc miejmy tę rzecz za wiadomą i idźmy dalej. P. Witkiewicz utrzymuje, że „dowiedziawszy się nawet dla czego rzeczy te (sonet, katedra, symfonia) będące produktem jej (duszy) życia, różnią się od innych skutków jej istnienia, nie będziemy jednak wiedzieli, dla czego sztuka jest ludziom potrzebna, konieczna, dla czego bez niej nie może żyć żaden naród, ani człowiek pojedyńczy“. Choćbyśmy naprawdę nic z tego nie wiedzieli, nie byłoby czemu się dziwić, bo znajomość pierwszego pytania nie może dać odpowiedzi na drugie, jako zupełnie ze sobą niezwiązane i całkiem różnej treści. Zostawmy więc pierwsze na stronie a zajmijmy się drugiem. Czy w rzeczy samej sztuka, albo pierwej jeszcze, piękno są tak konieczne dla ludzi, że żaden „człowiek pojedyńczy“ bez niej obejść się nie po-

trafi, możnaby dużo powidzieć. Przecież każdy z nas zna nietylko pojedyńczego człowieka, ale całe ich setki, a może i tysiące, do których piękno znikąd przystępu niema, którzy żyją bez niego spokojnie i wygodnie i najdoskonalej bez niego się obchodzą. W każdym razie, jeśli twierdzenie, że każdy człowiek jest czułym a piękno i bez niego obejść się nie może, wydaje mi się mocno przesadzonem (nic dziwnego—artysta *pro domo sua* mówi i po sobie sądzi), to jednak prawdą jest, że człowiek, ogólnie rzecz biorąc, pragnie piękna, szuka go, stara się je wytworzyć. Dla czego tak? Odpowiedź nie wydaje mi się wcale tak trudną, jakby ze słów p. W. wnosić było można. Człowiek szuka piękna i pożąda go, bo dusza jego tak jest stworzona, że ze swej natury potrzebuje, szuka, pożąda prawdy, dobra i piękna. Jak ciało człowieka czy zwierzęcia dla podtrzymania życia fizycznego potrzebuje pokarmu i napoju materyalnego, podobnie duch ludzki dla życia swego potrzebuje pokarmu duchownego, a tym nic innego być nie może tylko dobro, prawda i piękno. Człowiek tak jest stworzony, taką jest natura jego ducha, że niczego innego pragnąć nawet nie może, tylko tego, co dobre, prawdziwe i piękne. Tu oczywiście nie obeznani z filozofią czytelnicy powiedzą niechybnie: a przecież tylu ludzi posiada rzeczy złe, brzydkie, fałszywe! Tak, brzydkie, złe fałszywe w sobie (przedmiotowo), ale nie w ich oczach (nie podmiotowo). Ludziom tym wydają się one dobremi, prawdziwemi, pięknemi. Jakaś namiętność, jakaś okoliczność, jakaś predylekcya lub podrażnienie sprawują, że człowiekowi w danej chwili, często przez czas długi, w rzeczy najgorszej — zemście, rozwiązłości, skąpstwie—pewna jej strona, pewien szczegół wyda się tak dobrym, prawdziwym, pięknym, tak zagłuszy, zakryje sobą wszystko, co obojętni widzą w danym przedmiocie złego, brzydkiego, fałszywego, że oślepiony człowiek pożąda, pragnie, dąży zawsze do tego punktu, który mu się świecącym, jasnym, pięknym wydaje, a chociaż wie skądinąd, z katechizmu, z tradycyi, z filozofii, że dana rzecz jest złą lub fałszywą, choć się nawet od niej wstrzyma siłą woli, nie mniej jednak wydaje mu się ona po-

wabną, piękną, przyjemną i dla tego go nęci. Dla tego też jest zasługą moralną przezwyciężenie takiego złudzenia i pokusy. P. Witkiewiczowi ta trójca „dawniejszych estetyków“ wydawała się za ciasną — bo nie znał całej jej rozciągłosci, tak ogromnej, że poza nią nie można wymyślić nic, absolutnie nic, coby istnieć mogło. Tak więc, człowiek potrzebuje koniecznie piękna, bo taka jest natura jego duszy; odpowiedź zdaje mi się bardzo prosta, a jeśli p. W. zechciałby nas dalej badać i pytałby „dla czego taką jest natura naszej duszy?“ odpowiedziałbym, nie wdając się w zawiłe kwestye metafizyczne, — bo potrzebując dobra, prawdy i piękna, duch ludzki wyczerpuje cały bezmierny zasób istnienia, bytu, poza tem nic niema i nic być nie może.

Człowiek więc pożąda i szuka piękna, bo taką jest natura jego duszy; ale ta dusza ma i inne jeszcze właściwości swoje. Z natury bowiem człowiek jest nietylko istotą bierną ale i czynną także, nietylko przyjmuje wrażenia ale je także wyraża, wydaje na zewnątrz; dla tego, gdy kocha, nienawidzi, smuci się lub raduje, czuje potrzebę wyrażenia tego, oddania na zewnątrz, jak można najwyraźniej; gdy coś wie, uzewnętrznia to w formie zdania, okresu, rozprawy, nauki i t. p. Dla tej samej przyczyny człowiek nietylko przyjmuje wrażenia piękna do swej duszy, ale potrzebuje także odwzorować na zewnątrz ten ideał piękna, jaki w duszy nosi i rzeczywiście stosownie do swych pojęć i możności oddaje w formie zewnętrznej to, co się mu pięknem wydaje; tworzy piękno na zewnątrz. Otóż możność stworzenia rzeczy pięknej, jest właśnie, według ogólnego rozumienia rzeczy, tą sztuką, której określenia szukamy. Jest to sztuka uważana podmiotowo, wyniki zaś czyli dzieła, utwory takiej możności, czy zdolności, nazywamy dziełami sztuki, albo sztuką uważaną przedmiotowo. Nie koniec jednak na tem; człowiek widzi piękno nie w jednej tylko stronie, nie na jednej tylko drodze, ale we wszystkich dziedzinach ludzkiej działalności, więc też i sam w każdej z nich tworzy dzieła piękne. Widzi piękno w dziedzinie myśli i słowa, a chcąc je oddać tworzy wy-

mowę, poezyę, literaturę piękną, widzi piękność kształtów, barw, proporcyj i wskutek tego powstała rzeźba, malarstwo, architektura; piękno w zakresie dźwięków wytworzyło śpiew, muzykę, w zakresie ruchu — mimikę.

Sztuką nazwać możemy zdolność stworzenia rzeczy pięknej. Zobaczmy jak to określenie zgadza się z zasadą „dawniejszych“ filozofów, że powinno ono składać się z rodzaju najbliższego i różnicy czyli właściwości specyficznej, to jest specyalnie sobie właściwej. Otóż widzimy, że w mojem określeniu sztuka uważana podmiotowo jest właściwością czyli zdolnością człowieka i to jest rodzajem dalszym, ogólnym: jest zdolnością odnoszącą się do piękna i to jest jej rodzajem najbliższym: specyalnością zaś, różnicą właściwą jest w takim razie oczywiście twórczość — zdolność tworzenia w dziedzinie piękna, czyli innemi słowami oryginalne wywnętrzenie się, odbicie na zewnątrz tego piękna, jakie człowiek, zdolnością tworzenia obdarzony, w duszy swojej nosił.

Nim dalej parę słów jeszcze w tym przedmiocie powiem, zatrzymam się na chwilę, bo zdaje mi się, że mogę już dać odpowiedź na wszystkie pytania, któremi p. W. określenie sztuki otoczył. Więc najpierw możemy stanowczo odpowiedzieć na zapytanie: „co jest właściwą dziedziną sztuki“ — jest nią piękno we wszystkich swoich objawach dostępnych duszy ludzkiej. Ta odpowiedź wyjaśnia już nam bez żadnej trudności „dla czego pewne rzeczy, które nazywamy obrazem, poematem, posągiem, katedrą lub symfonią objęte są jeszcze ogólnem pojęciem sztuki“, — dla tego mianowicie, że są tworami piękna w różnych jego przejawach, w zakresie formy, dźwięku, myśli, kształtu, barwy. Pomimo rozmaitości materyału, mają wspólny rodzaj — piękno i wspólną cechę odróżniającą — twórczość ludzką, więc też zupełnie słusznie objęte są wspólną nazwą dzieł sztuki. W tem właśnie, że są to objawy piękna, leży podobieństwo ich stosunku do duszy ludzkiej, a rzeczy te, „będące produktem jej życia“ dla tego „różnią się od innych skutków jej istnienia“, — że od innych przyczyn pochodzą, wiadomo bowiem, że różne przyczyny powodują

też różne skutki. Różnemi zaś przyczynami, są różne przymioty i władze duszy ludzkiej.

Załatwiwszy się z owemi pytaniami, mówiąc prawdę, wcale do określenia sztuki niepotrzebnemi, wróćmy do naszego przedmiotu i do dokładniejszego zrozumienia podanego przez nas określenia. Pojęcie sztuki jest rzeczą ludzką, może więc i powinno być brane w takim znaczeniu, w jakiem je bierze jeżeli nie cała ludzkość, to przynajmniej większa jej część. Dla ścisłości zauważmy, że w polskim języku sztuka ma inne jeszcze znaczenie, o którem wspomnieć tu wypada, mianowicie oznacza ona nieraz jakąś trudność przezwyciężoną z łatwością i umiejętnie. Mówimy np. sztuka jest jeździć na tak dzikim koniu; X dokazał sztuki, bo ogromną przestrzeń przebiegł w krótkim czasie i t. p. Oczywiście nie o takiej sztuce mówimy. Nazywamy także sztuką — może nawet trafniej sztuczką — pewne figle kuglarskie, złudzenie optyczne, naśladowanie głosów zwierzęcych przez człowieka, głosów natury np. grzmotu, szumu, wiatru lub deszczu przez narzędzia i środki mechaniczne — i to nie jest wcale sztuką, o którą nam idzie. Nie są nią także bardzo nawet ciekawe, dokładne, zdumiewające sposoby, odkryte przez naukę, stosowane w mechanice, w życiu codziennem, jak np. fonografy, telegrafy, fotografie, stereoskopy, instrumenty rozmaite i t. p. bez zaprzeczenia bardzo cenne, potrzebne, ciekawe, nieraz bardzo trudne rzeczy. Objawia się w nich wprawdzie rozum ludzki, praca, wytrwałość, dowcip, są one „produktem“ życia duszy, nie są jednak sztuką piękną — *ars*, bo nie potrzeba piękna je zrodziła i dla tego różnią się od sztuki pięknej, gdyż są skutkami innych przymiotów i innych potrzeb duszy ludzkiej. Przez sztukę piękną ludzie zawsze rozumieli możność czy zdolność tworzenia rzeczy pięknych i przytem tworzenia nie naśladowania. *Ars* tedy w pojęciu ogółu ludzi jest rzeczą oryginalnie ludzką, jest jak słusznie p. W. o malarstwie powiedział, wyrazem wewnętrznego życia ludzkiego, co Kremer znowu w swoim kwiecistym stylu nazywa „najpiękniejszym kwiatem samodzielnego ducha, z głębi istoty naszej wyrastającym“. Więc

sztuka nie jest tylko naśladowaniem natury? Z pewnością nie, chociaż nie braknie ludzi, którzy są tego zdania, a do nich nieraz i p. W. należał. W jednem miejscu książki „Sztuka i krytyka u nas“ żartuje sobie autor z obaw i przestróg „konserwatystów“, że malarstwo pojęte w sposób przez niego i przez jego szkołę zalecany, stanie się tylko „kolorowaną fotografią“ i dodaje, że nicby w tem złego nie było, bo fotografia, gdyby tylko zdołała powtórzyć kolory w naturze istniejące, mogłaby bardzo dobrze być dziełem sztuki pięknej.

Oczywiście gdyby się komu podobało tak sądzić, niktby mu przeszkodzić nie mógł; żyjemy przecie w czasach, kiedy największe pomięszanie pojęć uważa się za panowanie jasnej i tryumfującej myśli ludzkiej, dla czego więc nie mogłaby kolorowana fotografia uchodzić za dzieło sztuki, doskonałe naśladowanie wiatru, deszczu i gradu z miauczaniem kotów i hukaniem puszczyka za arcydzieło muzyczne, najściślejsze zaś naśladowanie skał i grot naturalnych, w których się niegdyś troglodyci tulili, za nieskończenie wyższą sztukę, niż kościół św. Piotra w Rzymie, pałace Palladia, tumy Wiednia i Kolonii? Nikt takiego sposobu pojmowania sztuki zabronić nie może, jeśli się to komu podoba — ogół jednak ludzi estetycznie wykształconych uważał i zawsze chyba uważać będzie za prawdziwe słowa Kremera, choć przed półwiekiem napisane. „Nikt nie przeczy, że sztuka piękna była nauczycielką ludów i karmicielką wysokich myśli i uczuć prawdziwie człowieczych; gdyby tedy ona była prostem natury naśladowaniem, rzecz pewna, iżby same dzieła natury byłyby potężniejszym środkiem do tego celu, niż dzieła sztuki. Na cóż byśmy więc mieli tworzyć z całym mozołem i poświęceniem naszem to, co już przyroda sama tak sutą, tak wielką odmierzyła nam miarą. Czyliż mogłaby już być praca mniej pożyteczna i mniej potrzebna?... Jeżeli człowiek, zapomniawszy o wątłych siłach swoich cielesnych, pracowaniem fizycznem zechce się mierzyć z olbrzymią potęgą natury, już też stanie się podobnym do owych nieszczęśliwych podupadłych na rozumie i wystawionych tak po mistrzowsku w onym obrazku Ho-

gartha, kędy biedak jeden, marząc na jawie i położywszy sobie szpargał starych nót na głowie, rozumie, że jest wielkim kompozytorem. Tam znowu drugi w łzawym obłędzie, zamknięty w ciasnej ciemnicy, nagi, drżący od zimna, wyschły w szkielet, przykuty łańcuchem, siedząc na garści słomy, trzyma patyk w ręku, a opasał sobie zwiędłe czoło papierem, marzy, że jest królem, cesarzem, i żąda poszanowania i czci. Tak się też dzieje, jeżeli sztuka wypuści z pamięci prawdziwe powołanie swoje i jeżeli się pokusi pracowaniem cielesnem naśladować naturę, zawsze w takich razach spaczy się w sobie i skręci. Jeżeli zaś sztuka pamiętać będzie, że jest pierworodną ducha córą, że ona z nadgwiazdnych światów ród swój wiedzie, jeżeli rozgorzeje zacnem uznaniem siebie, już wtedy urośnie w olbrzyma, przerośnie naturę i wszelkie jej sprawy. Bo zaprawdę, drogi przyjacielu, choć ogromne i majestatu pełne są dzieła natury, szlachetniejsze atoli jeszcze są dzieła z ducha płynące... Przedewszystkiem atoli chciej rzucić okiem na istotę sztuki i istotę natury, a już stosunek ich wzajemny i ich różnice na jaw wystąpią. Jeżeli bowiem sztuki piękne są myślą i córami ducha naszego, wcielonego w materyę, już jasno znać, iż świat fizyczny dostarczać winien sztuce osnowy swojej, i niby materyalnej przyodziewy. Pożycza on jej dźwięku, tonów, marmurów, ciosów, metali, barwy, a nadewszystko pożycza kształtów jestestw przyrodzonych, zjawisk i scen swoich; a sztuka, używszy tych materyałów, występuje z dziełami architektury, rzeźby, malarstwa, muzyki i poezyi. Temu przeczyć nie można, ale tę prawdę wzięto mylnie za drugą i pomięszano ją z zasadą, jakoby sztuka piękna naśladowała naturę. Bo co innego zupełnie jest wyjawiać pracę duchową sposobem zmysłowym, a co innego brać sobie za wzór ostateczny jestestwa w naturze istniejące. Co więcej, jeżeli mowa w sztuce o naśladowaniu natury, tedy można mieć tylko na oku rzeźbę i malarstwo; bo te niby pożyczają sobie kształtów z natury, tworząc kształty ludzkie i zwierzęce, okolice, knieje i wody, niebo i skały, chociaż i tutaj posąg i obraz jest czemś więcej, niż gołem naśladowaniem natury, jak obaczymy poniżej. Ale

jakże zrozumieć, iż architektura i muzyka naśladują naturę? Czemże mają być te nasze grody i tumy, ich sklepienia wsparte na słupach gotyckich? Czyliż, jak niektórzy rozumieją, przypominać one mają puszcze i święte gaje, owo pierwsze przybytki dzikiej Europy? — Bądź pewien, że one były jakby gąbką wymazane z ludziej pamięci w czasie, gdy stawiano mynster strasburski lub nasz kościół maryacki. Jakież głosy w naturze ma naśladować muzyka? czyliż ona udaje może wichru gowory w drzewach, ptaków szczebiotanie, lub ryk rozhukanych bałwanów? —Sam wiesz, jak dziecinne i małej wartości są te kompozycye, co to tonami udają to bitwy z hukiem dział, to burze z piorunami, grzmotami, deszczem i innym przydatkiem. A co do poezyi, tu jeszcze mniej można mówić o naśladowaniu natury. Jeden rodzaj poezyi, to jest opisowy, może być niby najwięcej z tą naturą fizyczną w stosunku; ale on właśnie opisuje tylko naturę, ale jej nie udaje, nie naśladuje wcale. Pamiętam, — gdy w szkołach byłem, — czytywano nam na wzór z Wirgiliusza i Buffona obraz konia, i kazano nam uważać, jak tu słowa, nawet ich brzmienie i miara naśladują furkanie, świstanie, stąpanie i rżenie rumaka; mnie się zaś zdawało, iż lepiej, niż te wszystkie sztuczne opisy, udaje konia długouchy kuzynek jego. Ale w jakichże stosunkach jest dramat, lira, komedya ze światem fizycznym? One zaiste zupełnie ze światem duchowym, z istotą umysłową człowieka są połączone. Można wprawdzie mówić, iż ten charakter romansu lub dramatu nie zgadza się z naturą, tak jak mówić można, że gra tego lub owego artysty dramatycznego nie jest naturalną; jednak zdanie takowe jedynie jest sposobem mówienia, bo tu przez wyraz n a t u r a, n a t u r a l n y rozumiemy raczej zgodność z prawdą duchową a nie ze światem fizycznym, materyalnym, to jest z naturą fizyczną, z naturą w ścisłem znaczeniu".

Człowiek wydaje się p. Witk. istotą tak niemierzoną, że nic nie może wypełnić duszy jego po brzegi „ani piękno, ani dobro, ani prawda, ani nawet Bóg", skąd wynikałoby oczywiście, że jest on większym od Boga i bardziej od

Niego nieskończonym. Człowiek ma być istotą tak straszliwie złożoną i zmienną, że żadną „formułką“ ująć go i określić nie można: każda będzie dla niego za ciasną, a ponieważ według p. Witk. „sztuka jest taką, jakim jest człowiek“ więc naturalnie przy niepochwytności człowieka niema sposobu określić „jaką sztuka być powinna“. Według mego skromnego zdania tak znowu źle nie jest. Człowiek bynajmniej nie jest jakimś przemiennym Proteuszem — zresztą i jemu nawet ciągłe zmiany nie przeszkodziły, by w końcu pochwycony nie został. Pomimo niezliczonych odmian indywidualnych, natura ogólna człowieka dostatecznie i od dawna już bardzo została poznaną, opisaną, opowiedzianą, każdy zresztą umiejący szerzej patrzeć człowiek, może na własną rękę studya przeprowadzać i przeżywszy trochę, dojść do dokładnego natury ludzkiej poznania. Jest ona taką mianowicie, że pomimo ciągłych i licznych zmian na powierzchni ludzkiego morza, w głębi, pod falami jest zawsze jednakową (używam porównania p. W.) Gdyby tak nie było, na prawdę niktby nie mógł określić sztuki, bo co pewien czas zmieniałoby się do gruntu pojęcie o pięknie, a zatem i o sztuce, tymczasem nasz autor bardzo słusznie powiedział: „ale pod wszystkiemi temi zmianami musi tkwić istota sztuki, bez której nie moglibyśmy odnaleść ciągłości jej istnienia, nie moglibyśmy widzieć związku między tem, co się dziś tworzy, a tem co się tworzyło przed setkami lat etc“. Zresztą sam p. Witk., pomimo przesadnego pojęcia o nieogarnionej zmienności człowieka, uznaje w innem miejscu, że jest on zawsze w gruncie rzeczy jednaki. Kiedy krytykował zawzięcie „rodzaj historyczny“ (Sztuka i krytyka u nas) zapytywał: „w jaki sposób można wyrazić jakiś momont historyczny, kiedy i teraz i dawniej ludzie są jednakowi, a cała historyczność mieściłaby się chyba w innych strojach, w garbatych nosach, wielkich wąsach i palonych butach“. Pojęcie o historyczności, jak na malarza zwłaszcza, bardzo powierzchowne i tyczące się tylko strony zewnętrznej; bądź co bądź, jednak prawdą jest, że człowiek w gruncie rzeczy zawsze jest tej samej natury, więc też możemy na pewno mówić o tem, jakim jest czło-

wiek, a zatem i o tem także, jaką jest czy być powinna sztuka.

Człowiek jest zmienny bardzo pod wielu względami, dla tego i sztuka także się zmienia, ma on jednak pewne przymioty czy właściwości, które się nigdy nie zmieniają (mówię tu o stosunku do piękna) więc też i sztuka ma je także a w nich niezachwiany swój fundament. Pomówmy o nich.

1) Pierwszym takiego fundamentu kamieniem nazwałbym tę właśnie stronę ludzkiego ducha, że w sztuce chce on odtworzyć ideał piękna, jaki w sobie nosi. Zawsze więc człowiek pojęcie sztuki składa z dwóch elementów: twórczości własnej i piękna. O twórczości mówiłem wyżej, teraz tylko zauważę, że właściwą dziedziną sztuki w prawidłowem pojęciu ludzkiem było, jest i być zawsze powinno piękno. Prawda w znaczeniu logicznem i dobro w znaczeniu etycznem, czyli innemi słowy nauczanie i moralizowanie nie są bynajmniej bezpośrednim celem sztuki. Niewątpliwie piękno płynące z duszy człowieka rozumnego i dobrego (jakby być zawsze powinno) będzie w sobie zawsze zawierało prawdę i dobro, zatem i działało na drugich oświecająco i umoralniająco; działanie to jednak będzie pośredniem nie zaś pierwszem, z góry zamierzonem. Zrozumieć to łatwo: piękno bowiem, prawda i dobro, należycie pojęte, są trójcą, połączoną z sobą najściślej i gdzie jedno z nich jest, znajdzie się i reszta — cała różnica będzie w bliższym lub dalszym ich do nas stosunku. W dziełach więc sztuki na pierwszem miejscu powinno stać piękno, jego powinno być najwięcej, jeśli jednak będzie rzetelnem i całkowitem pięknem, to i dwie jego siotrzyce niechybnie przy niem się znajdą. Na to moje twierdzenie chętnie zapewne zgodzą się nowsi teoretycy; owszem pójdą tak daleko, że prawdę i dobro zupełnie z dziedziny piękna wyłączą. O tem jednak trochę później, teraz tylko zauważę, że współcześni estetycy, zwalniając sztukę od wszelkich stosunków z mądrością i cnotą, od roli nauczycielki i moralizatorki, narzucają jej z drugiej strony inne obowiązki, nie wiele wspólnego z jej zadaniem mające, a czasami ka-

żą spełniać zadanie wprost przeciwne jej naturze, ogłupiania i gorszenia ludzi.

Tak np. ogólnie bodaj przyjęte jest przekonanie, że sztuka powinna malować współczesny stan ludzkości, że głównem jej zadaniem jest przedstawienie życia jakiem jest, człowieka ze wszystkiemi jego siłami, namiętnościami, słabostkami i t. p. Więc też artyści włóczą swych widzów i słuchaczów po najbardziej zakazanych dziurach i kątach, pokazują im człowieka wywróconego na nice, owszem prawdą życia mają być przeważnie u wielu nawet, zawsze tylko zbrodnie, podłości, ohydy; tylko ludzie -- bydlęta z romansów Zoli, kobiety upadłe, ladacznice publiczne, mężczyzni bez czci i wiary. Malarz i rzeźbiarz, szczególnie pierwszy, lubi pokazywać ohydne twarze jakichś zatraceńców z pod ciemnej gwiazdy, postacie zużyte, brudne, zbydlęcone, wyciągnięte gdzieś z przedpiekla — bo to wszystko ma być, czy jest prawdą życiową. Oczywiście nietylko o poezyi i każdej sztuce można powiedzieć z poetą: „co ujrzysz, jest twojem — brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą — niebo jest twojem etc.“ Zewsząd artysta może czerpać, choćby z cieniów i brudów, ale tyle i to tylko, co mu do stworzenia rzeczy pięknej potrzebne; tymczasem w bardzo wielu rzeczach, roszczących pretensyę do piękna, niema go ani na lekarstwo. Mówią, że jest za to prawda życiowa, albo raczej nędza życiowa być może, ale ostatecznie pierwszem zadaniem sztuki jest piękno. Niech przedewszystkiem ono będzie w utworach pięknych, współczesny człowiek i współczesna epoka odbiją się w nich same przez się. Sztuka nie jest historyą, ani pamiętnikiem, ani historyozofią, ani filozofią, ani patologią, choć ze wszystkiego może się coś w niej znaleść i zwykle znajduje.

Nieraz artyści stawiają sobie za zadanie: uwydatnić taką lub inną namiętność, dokazać tej albo innej sztuki technicznej, oddać ten lub inny szczegół, efekt i t. p. Takie drobnostkowe cele, mające nie piękno wyrażać, ale tylko zręczność artysty, wywrzeć wrażenie na widza i zamiast zadowolenia i radości z użycia piękna, poszarpać mu nerwy, rozgoryczyć mu serce, rozburzyć szpetne namięt-

ności, jak np. chuć cielesną, nienawiść religijną lub rasową, zazdrość i t. p. zdarzały się często i dawniej, dzisiaj jednak są daleko powszechniejsze. A czy to jest piękno i sztuka? Niestety, nowsi estetycy, oburzając się na narzucanie sztuce tendencyi nauczania i umoralniania, bardzo często używają jej do obałamucenia, a jeszcze częściej do psucia i gorszenia.

2) Pomimo ciągłych zmian, jakim ludzkość a wraz z nią i sztuka w swym rozwoju lub też cofaniu się podlega, zachowują one jednak pewne stałe rysy w pojmowaniu piękna, dla tego, że natura ludzka w gruncie rzeczy pozostaje jednaką. Po wszystkie wieki zachowuje ona upodobanie, czuje potrzebę tych samych rzeczy, ma też same umysłowe i etyczne skłonności, więc też i w dziedzinie piękna są rzeczy, które zawsze i wszędzie człowiekowi się podobają. Zawsze np. tkwi w nim upodobanie do ładu, do harmonii kolorów i tonów, do wdzięcznych ruchów i skoro tylko człowiek wyzwoli się z barbarzyństwa i zrobi choćby pierwsze tylko kroki na drodze sztuki z pewną samowiedzą, zawsze znajdziemy u niego wspólność z dziełami innych ludów. Granica gdzie się te podstawy zaczynają, a gdzie kończą, jest niesłychanie rozległa, czy ją określić można — nie wiem, w każdym razie nie podjąłbym się tego, rzecz jednak pewna, że są w umyśle, poczuciu czy instynkcie człowieka ukryte, niezmienne prawidła i zasady, które jeśli zostaną zastosowane, dzieło będzie piękne, jeśli pominięte — brzydkie. Dlatego to znajdujemy piękno w dawnych budowlach egipskich, indyjskich, w tumach i zamkach gotyckich, w rzeźbach greckich, w malowidłach Fra Angelica i Gozzoli, w Sakuntali, Odyssei i Panu Tadeuszu — są pewne zasady stosunku części do całości, kolorów i dźwięków do siebie; pewien ład i porządek myśli, obrazowania, sposobu wyrażania, które trzeba koniecznie zachować, jeśli się chce stworzyć rzecz piękną, bo ich koniecznie domaga się ludzkie serce, rozum, oko, ucho, wewnętrzne, nie dające się bliżej określić poczucie. Są one opisane, wyliczone, zaznaczone w rozmaitych częściach estetyki; znajomość ich sama przez się artysty nie stwo-

rzy, niemniej jednak one istnieją i nigdy istnieć nie przestaną, jak długo ludzie będą na ziemi.

3) Istotną właściwością człowieka jest to, że się składa z duszy i ciała, dla tego też wszystkie czynności jego noszą znamię tej dwoistości jego. Najbardziej podniosłe duchowe wrażenia w porządku przyrodzonym mogą dojść do niego tylko przez zmysły i odwrotnie na rzeczach zmysłowych nawet człowiek wyciska pieczęć swojego ducha. Sztuka, jako dzieło człowieka, powinna być taką, jakim on jest, to jest składać się z ciała, formy zewnętrznej i z duszy, którą jest wewnętrzna treść, myśl dzieła sztuki.

Niezbyt jeszcze oddalone czasy, kiedy ta niezaprzeczona prawda, albo raczej druga tylko jej połowa, tak owładnęła umysłami, że się aż to odbiła lekceważeniem pierwszej; dla treści podniosłej zaniedbywano formę. Obecnie jesteśmy świadkami wprost przeciwnego zjawiska: cześć dla formy tak silnie zapanowała nad umysłami artystów, że treść wydaje się dla wielu z nich zgoła zbyteczną. Pan Witkiewicz np. uważa, że talent malarski zależy tylko na zdolności dojrzenia barw i kształtów świata widzialnego— ani mniej ani więcej. Każdy bezwarunkowo przedmiot wzięty z natury, byle dobrze namalowany lub wyrzeźbiony jest już przez to samo dziełem sztuki; treść obrazu jest rzeczą zupełnie obojętną, bo promienie słońca jednakowo załamują się na Zamoyskim pod Byczyną, na Magdzie, zbierającej kapustę w ogrodzie i na samej kapuście. Artysta nie jest obowiązany do rachowania się z rozumowemi wymaganiami widzów lub słuchaczy, lecz tylko z estetycznemi. Krytyk artystyczny w pewnem piśmie opowiada, że widzowie, patrzący na patrol nocny Rembrandta zapytują zwykle, co wśród żołnierzy robi dziewczyna w bieli i żartuje sobie z ich naiwności: malarz chciał rzucić białą plamę i dlatego wprowadził dziewczynę, a co może obchodzić kogo, jakie to ma znaczenie?

Rzecz zasługuje na chwilę zastanowienia. Najpierwej odpowiedzmy sobie, o jaką to mianowicie treść chodzi nam w dziełach sztuki? Oczywiście musi być ona przedewszystkiem zastosowaną do rodzaju sztuki — inną jest treść

mowy parlamentarnej lub kazania, inną poezyi, sonaty, obrazu, posągu. W każdym jednak z tych rodzajów dzieła sztuki tkwić musi jakaś myśl, jakiś zamiar artysty, coś, co chciał powiedzieć i wyrazić; inaczej dzieło jego nie byłoby dziełem ludzkiem, lecz jakąś robotą przypadkową mechaniczną. Oprócz tego w dziele takiem powinien autor zostawić coś własnego, coś z siebie, bez tego bowiem rzecz cała nie będzie dziełem sztuki, ale kopią tylko, której wartość będzie czysto przypadkowa, zależąc od tego, czy przedmiot kopiowany miał sam przez się myśl jaką lub nie. Otóż treść taka powinna być w każdem dziele sztuki, jeśli ma ono być dziełem ludzkiem i dziełem pięknem.

Różnie jednak bywa z treścią dzieł sztuki, jak różnie zdarza się z treścią człowieka. Każdy człowiek, skoro nie jest idyotą, ma jakąś treść wewnętrzną, ale jakżeż ona bywa rozmaitą! Wiadomo, że już z natury bywają ludzie niezmiernie ubodzy w treść wewnętrzną, zdarzają się jednak oprócz tego koła społeczne, prądy moralne i umysłowe dziwnie sprzyjające zubożeniu wewnętrznej treści człowieka i zupełnemu jego wyjałowieniu; jak są lata sprowadzające urodzaj na słomę i na puste kłosy. Wiadomo także, że w sferach i kołach ludzi o pustej głowie i czczem sercu, największe znaczenie bywa przywiązywane do pięknej formy; im mniej podniosłych przekonań, im więcej wątpliwości w umyśle, im mniej poczciwych zasad w sercu, tem troskliwiej bywa badana, omawiana, ceniona każda drobnostka formy. Zupełnie tak samo dzieje się w świecie artystycznym; gdy w umysłach zapanowało zwątpienie i chaos, gdy z serca zniknęły szlachetne zapały, a rozgościły się zwyczajne ludzkie namiętności, nieraz bardzo poziome, zniżył się też bardzo poziom wymagań, co do treści dzieł sztuki. Główną, wyłączną może uwagę zwrócono na formę — zaczęto nawet przedrwiwać z ludzi domagających się od sztuki treści rozumnej i co gorzej — treści poczciwej, etycznej. Ponieważ jednak człowiek, o ile nie jest zupełnie nieprzytomny, zawsze jakąś treść w swych myślach, mowach i czynach mieć musi i miewa, choć bardzo biedną i bardzo lichą, więc i w dziełach sztuki z czasów tak nawet

poziomych jak nasze obecne, ostatecznie kołacze się myśl jakaś i treść maluczka, nędzna, mizerna, natomiast arcyczęsto w tej treści niema nic z własnego ducha artysty — kopie bezduszne i bezmyślne z natury. Oto np. obraz rodzajowy—ale to pracowita kopia z modelu, malarz go ustawił, ubrał lub rozebrał i odmalował tak, jakby fotograf go odfotografował. Toż samo z większą jeszcze słusznością da się powiedzieć o portretach, widokach, naturze martwej — nic, tylko kolorowane fotografie. Tu właśnie miejsce wspomnieć o zarzucie, z którym się i dawniejsi estetycy spotykali — właściwie nawet nie o zarzucie, lecz o pytaniu. Zgoda, powiadają, w scenach i obrazach z życia ludzi wziętych może być myśl i treść, ale jakież one być mogą w obrazach z życia zwierzęcego, tembardziej w pejzażach, naturze martwej, skoro te przedmioty nie są zdolne do myślenia? Odpowiedź nietrudna. Jeśli idzie o album widoków lub opis geograficzny jakiejś miejscowości, jeśli kto chce mieć pamiątkę, potrzebuje scen z życia, ubiorów, obyczajów pewnej klasy lub pewnej epoki ludzi, jeśli chce mieć atlas zoologiczny albo botaniczny, album sprzętów historycznych lub współczesnych, jeśli chce mieć wzory do obić pokojowych, albo zapełnić jakąś jadalnię *petit bourgeois* byle czem — kwiatkiem byle jakim, zabitym zającem lub ptakiem, można brać przedmioty, jak one są w naturze. Za kunsztowne ich oddanie można więcej zażądać, ale myśl jakaś, własne ja artysty nie są tam konieczne, bo atlas historyi naturalnej albo przewodnik malowniczy, jakieś *guide* — album, pretensyi do sztuki zwykle nie roszczą. Jeśli jednak ma coś być dziełem sztuki, to artysta w najmniejszym kwiatku odblask swego ducha zostawi, a jak to zrobi — zrozumie każdy, kto odrobinę ducha artystycznego posiada. Oto np. dwa przykłady z poezyi; w obydwóch widzimy rzecz niezmiernie nikłą, kwiatek mały, nawet bliżej nieokreślony, ale na obydwóch poeci zostawili odbłysk poezyi i stworzyli dwa małe ale nie zaprzeczone dzieła sztuki.

Rośnie kwiat polny nocą w lesie
Ukryty w cień i w ciszę,

Perełkę rosy, skarb jedyny
Na listkach swych kołysze.
O świcie jasny słońca promień
Wpadł w leśny cień i ciszę,
Perełkę rosy zabrał z sobą —
A kwiat się wciąż kołysze.
(*Cz. Jankowski*).

Drugi przykład przytaczam po niemiecku, bo chociaż mamy polski jego przekład Kraushaara, ale nie zupełnie jest dokładny i nie oddaje należycie piękności oryginału.

Am Kreuzweg wird begraben,
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume
Die Armensünderblum'
Am Kreuzweg stand ich und seufzte
Die Nacht war kalt und stumm,
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armensünderblum'.

Nie chcąc i nie mając czasu rozpisywać się dłużej o tak ciekawym przedmiocie, poprzestanę na postawieniu przed oczy czytelnika dwóch krajobrazów, malowanych przez artystów i jeden przez fotografa. Weźmy którykolwiek z opisów przyrody hojną ręką rozsianych w „Panu Tadeuszu", np. następujący:

Już wschodził uroczysty dzień Najświętszej Panny
Kwietnej. Pogoda była prześliczna, czas ranny,
Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna
Przez fale; z boku chmurka biała, sama jedna
Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza
Podobne do niknących piór Anioła Stróża,
Który nocną modlitwą ludzi przytrzymany,
Spóźnił się, śpieszy wracać między współniebiany.

Już ostatnie perły gwiazd zamierzchły i na dnie
Niebios zgasły i niebo środkiem czoła bladnie.
Prawą skronią złożone na wezgłowiu cieni,
Jeszcze smagławe, lewą coraz się rumieni;
A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
Rozsuwa się i w środku widać białek oka,
Widać tęczę, źrenicę: już promień wytrysnął
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął
I w białej chmurce jako złoty grot zawisnął.
Na ten strzał, na dnia hasło, pęk ogniów wylata,
Tysiąc rac krzyżuje się po okręgu świata,
A oko słońca weszło. Jeszcze nieco senne,
Przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzesy promienne,

Siedmią barw błyszczy razem: szafirowe razem,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem;
Aż rozlśniło się, jako kryształ przezroczyste,
Potem jak brylant światłe, nakoniec ogniste,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające
Tak po niezmiernem niebie szło samotne słońce [1]).

A oto drugi obrazek prozą:

„Tymczasem wiosna rozradowała się nad stepem. Stratowana kopytami końskiemi ziemia pokryła się bisiorem traw i kwiecia, wyrosłego z ciał poległych rycerzy. Nad pobojowiskami tkwiły w błękicie skowronki; na wysokościach ciągnęło z krzykiem ptastwo rozmaite; wody rozlane marszczyły się w łuskę błyszczącą pod ciepłym powiewem wiatru, a wieczorami żaby pławiące się w ugrzanej fali, do późna w nocy wiodły radosne rozhowory. Zdawało się, że sama natura pragnie rany zabliźnić, bóle ukoić, mogiły ukryć pod kwiatami. Jasno było na niebie i ziemi, świeżo, powietrzno, wesoło, a step cały, jak malowany, błyszczał na kształt złotogłowiu, mienił się jak tęcza albo jak pas polski, na którym zręczna robotnica

[1]) „Pan Tadeusz". Księga XI.

wszystkie barwy wybornie rzuci. Stepy grały od ptactwa i wiatr chodził po nich szeroki, który suszy wody i śniadość daje twarzom ludzkim. Wtedy to raduje się każde serce i otuchą napełnia się niezmierną — więc też i nasi rycerze takiej właśnie otuchy byli pełni. Pan Wołodyjowski śpiewał ustawicznie a pan Zagłoba przeciągał się na koniu i nadstawiał z lubością pleców na słońcu" [1]).

Obydwa te obrazki natury są opisami zwyczajnych zjawisk — wschodu słońca i wiosny, ale obaj artyści poeci nie kopiowali krajobrazów, lecz je stworzyli, dlatego są one obrazami artystycznymi, prawdziwemi dziełami sztuki, bo obok pięknej formy mają inne jeszcze potrzebne warunki, a wśród nich pieczęć ducha swych twórców. Patrzmy teraz na inny krajobraz, malowany według nowszych wymagań.

„Las czasem schodzi aż do potoku, zawala go wykrotami odartemi z kory, zwiesza gałęzie aż do wody i tworzy ciemne i zimne zaułki, to znowuż odsunięty stromym urwiskiem skały, ucieka w górę, a na kamienistym brzegu młode i silne jawory kołyszą na czerwonych szypułkach jasne, zębate liście. W głębi wąwozu z ponad lasu i skał bliższych wygląda wielka turnia, owiana oparem, otulona mgłami, mieszającemi się i kłębiącemi w słonecznych blaskach. Na dno głębokiego i ciasnego rozdołu spada światło i drży na igłach świerków, połyskuje na mokrych, śliskich wapieniach, płynie płatami oślepiającemi na wodzie, srebrzy się w pianach i parach wstających z odmętu wodospadów. Wszędzie na trawistych upłazach i zboczach pstrzy się od kwiatów, szafirowe, świetne gwiazdy gencyany wszyte w zieleń trawy; inne znów bardziej liliowe, strzępiaste, stoją na wyższych badylkach; tam znowu ogromne jej krzaki rozkładają pierzasto lancetowate liście i zwisają festonami liliowego kwiatu na brzegach lasu. Liliowe dzwonki, różowe gwoździki, wielkie łodygi i kropielnice tojadu, blado żółte kieliszki naparstnic, wielkie, białe gwiazdy rumianków, kiełki rozchodników, jasne i długie bisiory szuwarów,

[1]) „Ogniem i mieczem", J. 3.

zabarwiają każdy zakątek tego jaru zawiłego i odludnego. Perć z początku wyraźna im wyżej zaciera się coraz bardziej, czasem niknie zupełnie, ukazuje się po drugiej stronie i znowu znika na gładkiej, szarej powierzchni zdradnych i ślizkich skał wapienia. Na lewo i na prawo otwierają inne wąwozy i t. d. [1])."

Mamy tu bardzo dokładny opis określonej miejscowości, obraz widocznie bardzo pracowicie i sumiennie robiony z natury, ale, niestety, do dzieł sztuki nikt go chyba nie zaliczy. Autor usiłował za pomocą słów zrobić fotografię danej miejscowości, opisał wszystko bardzo szczegółowo, tak szczegółowo, że po przeczytaniu opisu (którego tylko małą część przytoczyłem) wszystkie niezliczone szczegółki zlewają się w chaos i w pamięci nie zostaje ani szczegółów, ani ogółu. To jednak nie jest jedyną właściwością przytoczonego obrazka; choćby nawet ktoś zdołał spamiętać wszystkie części przydługiego i zbyt drobiazgowego opisu, choćby zdołał odtworzyć w wyobraźni opisywany wąwóz, las, ścieżkę i t. p. pozostanie najzupełniej zimnym, zaspokoi może ciekawość, ale nie drgnie w nim ta struna, którą tak silnie poruszają dwa pierwsze, małe obrazki. Nic dziwnego, tamte są tworami własnego ducha Mickiewicza i Sienkiewicza, są dziełami sztuki, ostatni jest opisaniem bardzo szczegółowem i bardzo prozaicznem drogi w Tatrach, bez najmniejszej pretensyi do piękna — jedyny ślad własnego ducha autora widzimy w pedantycznem nagromadzeniu szczegółów, zasłaniających zupełnie całość. Więc też wobec tego opisu czytelnik pozostaje tak zimny i obojętny, jak wobec setek krajobrazów, portretów, studyów, zapełniających sale współczesnych wystaw. Przechodzimy wśród nich zupełnie spokojnie; widoki pewnych miejscowości — bardzo dobre; efekty słoneczne — bardzo prawdziwe; czasami zdarzy się jakaś kombinacya oświetlenia bardzo ciekawa; ryby, ptaki, kwiaty, węże, ostrygi łudząco prawdziwe, ale wszystko to, bawiąc oko, zaspakajając ciekawość, ani na chwilę ducha nie rozgrzeje, nie

[1]) Witkiewicz. «Na przełęczy». 86.

podniesie o ćwierć stopnia wewnętrznego ciepła. Nieraz w małym ołówkowym rysunku Doré'go jest więcej poezyi, ciepła, piękna, niż w tych ogromnych, kolorowych płótnach, na których jest wszystko: fotograficzna ścisłość, mnóstwo pracy, ogrom rozumowej kombinacyi, dokładność kolorytu, światłocienia, słowem wszystko oprócz własnego ducha twórcy, oprócz poezyi. To też nudzą one w końcu, męczą i nie pozostają w pamięci, bo są to kopie, fotografie kolorowane, ale nie oryginalne dzieła sztuki, w ścisłem tego słowa znaczeniu.

4) Sztuka powinna być taką, jakim jest człowiek, powiedział p. Wit., a powiedział tak ścisłą i wielką prawdę, że trudno o coś prawdziwszego. Otóż człowiek jest istotą moralną t. j. ma zawsze jakieś zasady moralne, które za obowiązujące dla swego sumienia uważa. Zdarzają się wprawdzie liczne omyłki i błędy pod względem dobroci i prawdziwości tych zasad, wszakże człowieka zupełnie ich pozbawionego chyba bardzo rzadko spotkać można i taki słusznie uchodzi za wyjątek, za zbrodniarza, za potwora. Jeśli tedy człowiek jest i powinien być istotą moralną, owszem powinien dążyć stale do coraz doskonalszej etyki, więc i sztuki piękne powinny być takiemi także, t. j. powinny być moralnemi. Wiele dziś rozprawia się na ten temat, wielu wyłączyć chce etykę ze sztuk pięknych, wszakże zasada przez p. Wit. wniesiona jest w tym razie tak zwycięskim argumentem, że żadne wykrętne dowodzenie przed nim się nie ostoi. W rzeczy samej, jeśli człowiek jest istotą rozumną, żadna czynność jego ze świadomością i wolną wolą wykonana nie może się obejść bez uczestnictwa rozumu, jeśli jest istotą moralną, a jest nią bezsprzecznie, dla czegóż sztuki piękne, najwonniejszy kwiat jego ducha, miałyby się bez moralności obchodzić, tam, gdzie ona okazywać się może i powinna? Bo moralność bywa rozmaitą, odpowiedzą nam, i co jeden uważa za niemoralne, drugi ma za bardzo godziwe. Powiedziałbym na to, że podobnie bywa i z rozumem także; jeden uważa swoje powiedzenie za bardzo mądre, drugi nazywa je nonsensem, z tem wszystkiem zasady, że każda czynność ludzka po-

winna być rozumną, nikt chyba nie zniesie. Rozmaite bywają pojęcia o moralności, można też i należy być wyrozumiałym co do szczegółów, wszakże są pewne zasady etyczne ogólnie przez całą ludzkość uznawane za obowiązujące, a mogące być dowiedzionemi za pomocą prawa przyrodzonego i rozumu przyrodzonego także. Dla tego więc poganin, mahometanin i chrześcijanin zgodzą się na ogólną zasadę, że złemi są: niesprawiedliwość, okrucieństwo, morderstwo, skrytobójstwo, potwarz, rozpusta, niewierność małżeńska, kradzież, nienawiść, — że przeciwne im cnoty są dobremi. W społeczeństwach zaś chrześcijańskich takie ogólne zasady moralne są jeszcze bardziej znane i do stwierdzenia łatwiejsze, nic więc wymówić nie może od zachowywania przynajmniej takich ogólnych przykazań etycznych.

Zadaniem sztuk pięknych, powiadają znowu, nie jest wcale nauczanie moralności, mają one swój zakres własny i dla tego bez moralności obejść się mogą. Zapewne, nie jest głównem zadaniem sztuki kaznodziejstwo, ani nauczanie, najchętniej się na to piszę i sam jestem tego zdania, ale co innego jest nauczać moralności, a co innego mieć ją i zachowywać. Nudnem byłoby życie, gdyby każda rozmowa, każda zabawa, każde zgromadzenie się ludzi, musiało zawierać moralizowanie i pedagogikę -- od tego są katedry, ambony, konfesyonały, zresztą poszczególne wypadki i położenia. — to prawda! wszakże w każdej rozmowie, zabawie, rozrywce, w każdym interesie, pracy, zajęciu człowiek powinien być moralnym i uczciwym, a jeśli nim nie jest, to grzeszy, a jeśli to częściej powtarza, jest nieuczciwym, albo zgoła złym człowiekiem. Podobnie dzieje się ze sztuką; nie jest jej celem moralizowanie, ale moralność w niej być powinna (gdzie być może), jeśli jej niema, sztuka jest wadliwą, nie jest całkowicie sztuką piękną, owszem, jeśli to się częściej i na większą miarę zdarza, przestaje nią być zupełnie i nie chcąc być nauczycielką cnoty, staje się szerzycielką grzechu, narzędziem zepsucia, przedmiotem sromoty i wstydu. Prawda, sztuka powinna być taką, jakim jest człowiek, ale prze-

cie człowiek nie zawsze jest piękny, mądry i dobry, owszem, jak twierdzi p. W. jest on taką złożoną i zmienną istotą, że żadna „ciasna" formułka objąć go nie zdoła, bo w nim „szarpią się i wydzierają inne siły" nie znajdujące się wśród dobra, piękna, prawdy, onej trójcy dawnych estetyków. Otóż w tem napozór prawidłowem rozumowaniu kryje się sofizmat, każący przypuszczać, że sztuka powinna być nietylko odbiciem ale odtworzeniem fotograficznem całego człowieka, ze wszystkiem, co on ma złego i dobrego. Można się na to zgodzić, jeśli przyznamy, że człowiek zawsze się w dziełach swoich odbije, choćby tego wprost nie zamierzał — trzeba zaprzeczyć, jeżeli ma się to rozumieć w taki sposób, że sztuka powinna to sobie postawić za cel i zadanie główne. Już wyżej powiedziałem, że zadaniem sztuki nie jest nauczanie historyi, ani służenie w pierwszym rzędzie za dokument historyczny, zadaniem jej jest piękno, a w sposobie pojmowania i oddawania go w pewnym okresie, ludzkość odmaluje siebie doskonale, chociaż tego nie zamierzała. Zadaniem sztuki powinno być przedewszystkiem piękno, a jak odbicie się człowieka danego okresu, samo już się w dziele sztuki zrobi i służyć może dla historyi, czy innej nauki, tak też i moralność powinna się w nim znajdować zawsze, chociaż się jej niema na celu — bo człowiek jest i powinien być moralny.

Powinno być w sztuce dobro to jest moralność i dla tego jeszcze, że w pojęciu o pięknem jako podstawa, tkwi zawsze dobro. Piękna forma jest koniecznym warunkiem zewnętrznym, równie konieczną jest wewnętrzna treść dobra. Ruskin bardzo słusznie powiedział, że „w ścisłym stosunku do słuszności sprawy, do szczerości i czystości odczucia stoi możliwość pięknej sztuki. Dziewczę potrafi wyśpiewać straconą miłość, ale skąpiec nie wyśpiewa straty swych pieniędzy". Taka prosta, a tak arcygłęboka uwaga! I czy może kto wyobrazić sobie, żeby rozbój, zdrada, cudzołóstwo, zdzierstwo, skąpstwo mogło samo przez się być piękne, zostać wysławionem, zostać ideałem? Pamiętamy przecie jak powszechne oburzenie wywołało nie-

dawno w całem społeczeństwie naszem oskarżenie, że „Konrad Walenrod“ był poematem, idealizowaniem zdrady. I słusznie, bo grzech i zbrodnia, jeśli wchodzą do dzieła pięknego, to nie jako ideał, nie jako cel właściwy, lecz jako środek, jako cień potrzebny do lepszego wywoływania światła. Tymczasem nie można zaprzeczyć, że dzięki wielkiemu upadkowi moralności w sferach artystycznych, dzięki miliony razy powtarzanemu twierdzeniu, że dzieła sztuki nie potrzebują bynajmniej rachować się z zasadami etyki, powstają dość często dzieła o formie może pięknej, ale o treści lichej, często nawet szkaradnej. Oto np. na ostatniej wystawie francuskiej w Petersburgu (1901 r.) widziałem olbrzymi obraz Rochegrosse'a, przedstawiający zabójstwo cezara Gety. Dwaj siepacze stoją na czatach, kilku opancerzonych, z mieczami w ręku rzuca się na bezbronnego cezara, który schował się za również bezbronną kobietę, zasłaniającą go poranionemi rękami. Patrzyłem na to ogromne malowidło i pytałem siebie: po co i na co malarz zużył tyle pracy, włożył tyle czasu, pieniędzy, farb dla stworzenia rzeczy wstrętnej? Bo co może być w tej scenie p i ę k n e g o? Dziesięciu, czy więcej nawet uzbrojonych ludzi morduje bezbronnego — ależ to nikczemność i zbrodnia. Mordowany nie umie umrzeć z godnością — rzecz to bardzo ludzka, ale pięknego w niej nic niema. Wreszcie kobieta owa przestraszona, osłupiała, z wyciągniętemi, pokrwawionemi rękoma jest wprost okropna. Wiemy przytem, że ten Geta nic złego nie zrobił, owszem był ulubieńcem ludu i wojska, a zginął z rozkazu Karakalli, więc widok śmierci jego nie przywodzi na myśl nawet nemezys jakiejś, lecz poprostu zbrodnię bratobójstwa. Zatem nic, ale to absolutnie nic dodatniego nie wieje z tego malowidła, które nadałoby się może, jako prosta illustracya faktu w jakiej historyi, ale nigdy za dzieło sztuki uchodzićby nie powinno.

Że jednak nawet bratobójstwo może być przedmiotem pięknego dzieła, można się przekonać, zobaczywszy „Kaina i Abla“ dłuta Dupré w cesarskim Ermitażu w Peterburgu; ale też proszę popatrzyć na twarz i postać Kaina, a znaj-

dziecie to piękno moralne, które w dziele sztuki być powinno.

Coby jednak powiedziano o człowieku, który widząc podobnie potworną scenę, jaką odmalował Rochegrosse, mógłby nie czuć przerażenia, zgrozy, obrzydzenia, lecz przeciwnie czułby estetyczną przyjemność na widok kształtnych postaci siepaczy, pięknego łamania się światła na ich zbrojach, pięknego napięcia muskułów uderzającej w bezbronnego ręki? Czy nie byłby on podobny do Nerona, napawającego się wśród ogólnego nieszczęścia płonącego Rzymu, wspaniałym widokiem rozszalałego żywiołu? Powiedzianoby bezwątpienia, że to jest potwór, niegodny imienia człowieka — dla czegoż jednak każą mi podziwiać na płótnie jako piękną, rzecz obrzydliwą i wstrętną w naturze? Nigdy mi się to w głowie pomieścić nie mogło i nie może i sądzę, że artysta, nieodczuwający brzydoty moralnej przez jaskrawe kolory (jak na owym obrazie) i dokładny rysunek, może być bardzo dobrym malarzem, ale z pewnością bardzo lichym, a co najmniej bardzo niewyrobionym i niewybrednym moralnie człowiekiem.

Tak więc, opierając się na pewniku przez p. W. postawionym, doszliśmy do wniosku, że są jednak stale, niezachwiane przymioty czy warunki, wchodzące zawsze i wszędzie do istoty dzieł sztuki. Co jednak się stanie, jeśli którego z tych warunków zabraknie — a bywa tak bardzo często — czy dla tego dzieło ma być wyrzucone z zakresu piękna? Czy niema być zaliczone do dzieł sztuki? I w takim nawet razie, odpowiedziałbym, stanie się z dziełami temi to samo, co bywa z człowiekiem—bo taką jest sztuka jakim jest człowiek. Zgodzimy się więc wszyscy na to, że człowiek p o w i n i e n być piękny, rozumny i dobry; do tego ideału każdy dążyć obowiązany, ale, niestety, bardzo rzadko kto zdążyć może. Jednemu brakuje piękna, drugi ma płytki umysł, trzeci wprawdzie rozumny, ale szorstki i niemiły w obejściu, czwarty ma wszystko inne, ale coś tam mówią o moralnych słabostkach — pomimo jednak wszelkich braków, ludzie ci zawsze są ludźmi, przyjmujemy ich, obcujemy z nimi, kochamy ich nawet i trzeba

chyba, żeby która z tych stron ujemnych była już bardzo czarną, żeby zmusiła do zerwania z nimi stosunków i wyrzucenia ich z liczby ludzi. Podobnie, zdaniem mojem, dzieje się z dziełami sztuki; rzadko które połączy wszelkie warunki ideału, najczęściej czegoś braknie: tu szwankuje myśl, owdzie wykonanie, tam niepoczciwa tendencya, grzech przeciw moralności, ale z drugiej strony znajdzie się coś innego, co te utwory ze sztuką zwiąże. U Fra Angelica rysunek jest wadliwy, aniołowie jego mają połamane kości, szaty ich fałdują się w sposób nienaturalny, ale w postaciach anielskich tyle jest wdzięku, tyle niezrównanej szczerości uczucia i poezyi, że bezsprzecznie należą i należeć będą do arcydzieł. Malarze epoki Odrodzenia przedstawiali często sceny moralnie obrzydliwe, ale rysunek, kompozycya, koloryt były świetne i ta strona zewnętrzna zatrzymuje wszystkie one mitologiczne obrzydliwości wśród arcydzieł sztuki. Roland szalony jest bajką, w której sensu zdrowego niema za dwa grosze, ale świetna fantazya w obrazowaniu, ale kunsztowna budowa całej tej zawiłej historyi utrzymuje ten poemat wśród dzieł sztuki poetyckiej i t. d. Trzebaby chyba, żeby nonsens, niemoralność, szpetna tendencya zaszły tak daleko, że nawet najpobłażliwszy człowiek musiałby się oburzyć, żeby je, pomimo nawet pięknej formy, trzeba było z dziedziny piękna wykluczyć. Takich właśnie obrzydliwych ustępów jest sporo w Rolandzie, taką wstrętną i nikczemną tendencyą wsławiła się „Dziewica Orleańska“ Voltaire'a, takim brakiem sensu, niesłychaną sprosnością treści i zupełnem niedołęstwem formy odznacza się wiele dzieł obecnych kierunków: naturalistycznych, dekadenckich, secessyonistycznych i t. d. Niedawno cała Europa interesowała się projektem do prawa, które miano wnieść w Niemczech dla ograniczenia bezwstydu produkcyj artystycznych — projekt zwany „lex Heinze“. Sfery artystyczne i tak zwane liberalne gwałtownie występowały przeciw temu, konserwatyści za; obie strony, według mego zdania, miały słuszność i obie myliły się. Mieli słuszność artyści, bo można sobie wyobrazić, jakby się miały z pyszna sztuki piękne, gdyby pozwolić wśród nich gospo-

darować pruskiemu policyantowi, który, jak wiadomo, w Atenach nie bywał, na Parnas nie chodził, z Kastalskiego źródła wody nie pijał, z muzami nie obcował, a na sztukach pięknych zna się tyle, co sędzia śpiewu słowiczego ze znanej bajki Kryłowa. Z drugiej strony mieli słuszność zachowawcy, bo takie się teraz rzeczy rzeźbią, malują, piszą i przedstawiają na scenie, że innego ratunku na nie niema, jak wołanie: P o l i z e i! Trzeba jednak przyznać, że ratunek to byłby tylko chwilowy; widocznie duch narodu „w państwie bojaźni Bożej i dobrych obyczajów“ (nietylko tam zresztą) jest tak spodlony, tak upadł i zniknął, że smakuje i lubuje się, że widzi piękno w rzeczach wchodzących bezsprzecznie w zakres działalności policyi poprawczej. Jedynem, rzeczywistem lekarstwem byłoby podniesienie moralne narodu, ale drogi, po których ów naród chadza, bynajmniej nie prowadzą ani do bojaźni Bożej, ani do dobrych obyczajów, więc też policya, gdyby nawet „lex Heinze“ przeszło, usuwałaby tylko z okien wystaw (choć i to coś znaczy) i desek tancbudy objawy wewnętrznej gangreny, która wewnątrz bynajmniejby dla tego nie zaprzestała dzieła zniszczenia.

Wreszcie muszę tu zanotować jeszcze jeden stały przymiot sztuki i człowieka, to jest niestałość i zmienność. Zdawałoby się, że jest tu sprzeczność *in adjecto*, w rzeczywistości jednak jest tak naprawdę, że ciągła zmiana jest w naturze człowieka, a zatem odbijać się musi na wszystkich dziełach jego. Wobec tego daremnąby była wszelka ciasna formuła, mająca tak określić sztukę, żeby, jak chce p. W.: ustały wszelkie spory o jej przymioty i kierunki. Takie zrozumienie sztuki byłoby wtenczas tylko możliwe, gdyby można było o d r a z u posiąść całą treść rozwoju do jakiego człowiek jest zdolny, ponieważ jednak nikt do tego dojść nie może, ani indywidualnie, ani tem bardziej naród cały, ani ludzkość, więc musi ona postępować krok za krokiem, cofać się, upadać i znowu pracowicie wydobywać się, rozszerzając lub zwężając swój umysł i serce, a stosownie do tego pojmowanie piękna i sztuki. Panu W., o ile z rozbieranego ustępu wnosić można, człowiek i jego

zmiany, przynajmniej o ile tyczą się sztuki, wydają się takim chaosem, że nikt i nic określić go, ująć, zrozuzumieć nie zdoła. W rzeczywistości jednak tak nie jest; indywidualnych wybryków każdego człowieka jużci przewidzieć nie można, chyba trzeba się bardzo pilnie tem zająć, ogólne jednak zarysy rozwoju i postępu, lub też cofania się i zamierania ludzi są dość dobrze znane, dają się przewidzieć i prawie na pewno wskazać. Tak też dzieje się ze zmianami w pojmowaniu sztuki — powtarzają się się one prawidłowo według praw stałych.

Kiedy dziecko poczuje pierwsze natchnienie artystyczne np. malarskie, zaczyna je uzewnętrzniać w sposób doskonale nam wszystkim znany; kilka niezgrabnych linij oznaczają konia, kilka innych jeźdzca, kolory byle jakie wystarczają mu zupełnie. A tak małą ma jeszcze znajomość natury, tak przytem bujną fantazyę, że te znaki i plamy kolorowe najzupełniej go zadawalniają, lśnią wszelkim przepychem farb, tętnią pełnią życia. Z czasem, w miarę tego, jak rośnie i lepiej poznaje swoje otoczenie, dawne symboliczne znaki już mu nie wystarczają i nie oddziaływają na jego artystyczną fantazyę. Odczuwa potrzebę bliższego poznania się z prawdą natury i życia i lepszego ich oddawania, rzuca się więc do nauki, stara się owładnąć formą. Ta praca jest tak ciężka z jednej strony, z drugiej zaś tyle zawiera rozkoszy, że nieraz staje się jedynym celem artysty bardziej powierzchownego, zresztą owładnięcie formą nawet najwyższych artystów napełniało i napełnia usprawiedliwioną dumą. Nieraz też tworzą oni jedynie dla popisu — czego oczywiście chwalić nie można, choć łatwo zrozumieć. Kiedy już artysta owładnie formą o tyle o ile, zaczyna probować tworzyć t. j. za pomocą form wziętych z natury, stara się odtworzyć to piękno, jakie w duszy nosi. Jeden je widzi w życiu zwierzęcego świata, inny odczuwa piękność nieżyjącej przyrody, jeszcze inny widzi ją ją w człowieku, w jego postaci, życiu, działaniu. Oczywiście im sam artysta jest wyższym duchowo, tem wyżej widzi swoje piękno, tem w bardziej duchowy sposób je pojmuje i uwydatnia, dla tego też i do zrozu-

mienia dzieł jego trzeba wyżej wyrobionych widzów czy słuchaczów. Na krakowiaku i mazurze pozna się byle kto, ale głębokość sonaty Bethowena albo oratoryum Haydna zrozumie tylko człowiek wykształcony i z duszą muzykalną. Jeśli taka jest różnica między słuchaczami, o ileż większa być musi między twórcami. Menuet Paderewskiego i sonata *quasi una fantasia* należą do świata sztuki, ale każdy pozna, że obydwóch rodzaj jest inny, głębokość inna i wartość inna.

Podobnie do pojedyńczego człowieka, rozwija się całe społeczeństwo albo raczej ogół artystów. Z początku poprzestaje na najbardziej pierwotnych zarysach sztuki, dopełniając reszty fantazyą; następnie rozpoczyna pracę o nabycie techniki i formy, potem władnąc już nią, tworzy dzieła sztuki samoistne. Im wyżej stoi dane społeczeństwo umysłowo i moralnie, tem jest wybredniejsze w wyborze ideałów swoich, tem wyżej szuka piękna, tem więcej od sztuki wymaga i w takiem właśnie stadyum rozwoju sztuka najbliższą jest uwydatnienia wszystkich istotnych warunków rzeczywistej sztuki: oryginalnego i rozumnego tworzenia, pięknej formy, szlachetnej i uczciwej treści. W miarę zstępowania społeczeństwa z tych wyżyn, zstępuje z nim razem pojmowanie sztuki. Piękno widzi się coraz niżej, miłości dla niego coraz mniej, wskutek tego oryginalność coraz bardziej zanika, owszem bywa wyśmiewaną, sztuka staje się coraz bardziej naśladownictwem. W innej książce mojej [1], wykazałem to na poezyi, ale i o każdej innej sztuce da się to samo powiedzieć. Malarstwo np. jałowieje w oczach, coraz bardziej zbliża się do „kolorowanej fotografii". Na szczęście wobec rozwiniętej indywidualności pojedyńczych ludzi i całych społeczeństw, są liczne wyjątki, na ogół jednak możemy z łatwością obserwować drabinę, a nawet szczeble owego zniżania się sztuki. Owszem, możemy ją nawet widzieć rozpływającą się i niknącą w błocie lub w śmieszności dekadentyzmu. Z jednej strony artyści tej szkoły, straciwszy treść wszelką piękną i uczciwą, zarówno jak pa-

[1]) „Czemu dziś w poezyi nie mamy słowików".

nowanie nad formą, starają się nadrabiać dziwactwami, rozwięzłością i okropnością, z drugiej przechodzą w śmieszność, powróciwszy znowu do kresek i plam bez sensu i piękności, a co najbardziej, każąc to jeszcze podziwiać widzowi. Trudno jednak wrócić do czasów owych gdy się miało lat siedem i gdy kółko zrobione niezgrabnie kredą na ścianie spichlerza, wydawało się zupełnie podobnem do twarzy siostrzyczki, ojca, zarówno jak do księżyca w pełni. Takim sposobem artyści, wyświeciwszy ze swych dzieł treść i etykę, a poprzestając tylko na formie, ponieśli zasłużoną karę, zatracając coraz bardziej i formę. Nietylko „kolorowe“ ale nawet kolorowane fotografie są nieraz jak niebo od ziemi, wyższe od pseudoartystycznych wytworów w guście dekadenckim, zalewających coraz szerszą falą szkarady całą Europę. Tak, w miarę swej umysłowej i moralnej wartości ludzkość podnosi się pod względem sztuki i upada, wprawdzie indywidualnie w bardzo rozmaitych objawach, w ogólności jednak według praw stałych.

P. Witk. powstawanie kierunków artystycznych uważa za skutek pojedyńczych, potężnych talentów artystycznych — i nic więcej. Myli się bardzo i stoi na tem zacofanem stanowisku, na jakiem przed stu laty stali historycy, uważający, że dzieje są dziełem królów i hetmanów tylko. Dziś wiemy, że królowie, wodzowie, geniusze znaczą wiele, ale nie wszystko. Ludy żyją swojem własnem życiem i jeśli geniusz trafi w czas, to życie ludu rozdmucha, porwie, ożywi, popchnie naprzód — jeśli przyjdzie przed czasem, albo po czasie, nic nie sprawi i umrze niepoznany, jak kwiatek, co wyjrzał z pod śniegu zawcześnie albo zakwitł przed zimą zapóźno. Mickiewicz obudził kierunek romantyczny, bo znalazł wiosnę uczuć, czy jednak teraz porwałby za sobą piewców nirwany, lezbijskich ogrodów, Safony? Rafael i Michał Anioł byli słońcami epoki Odrodzenia, bo na długo przed nimi społeczeństwo dla nich pracowało, czegoby jednak dokazali w innym czasie? Tego samego co i Matejko. Ten talent potężny nie stworzył jednak u nas kierunku, bo do niego dadzą się zastosować słowa Witkiewicza o Kossaku, owszem z daleko większą

ścisłością. „U nas w tej chwili najnowsi przedstawiciele sztuki i ich czciciele nie mają oczu na takie przedmioty, jakie przedstawiają dzieła Kossaka". Nie mają oczu, bo nie mają takiego serca, ani takiej głowy, więc najpotężniejszy geniusz nie wiele pomoże, gdy ogólne usposobienie jest inne; olbrzym pozostanie olbrzymem — a karły karłami.

We wspomnianej wyżej książce mojej, mówiąc o przyczynach upadku poezyi i o stosunku pod tym względem poetów do publiczności, twierdziłem, że upadek poezyi i innych sztuk pięknych pochodzi z upadku wiary i moralności tak samych poetów, jak i sfer, wśród których zwykli się obracać. W stosunku zaś poetów do publiczności winę stanowczo przyznaję poetom. W tem co się dzieje w malarstwie i rzeźbie, a na co ustawicznie patrzę w nadnewskiej stolicy, widzę potwierdzenie mojej opinii także co do malarzy i rzeźbiarzy. Ci panowie, obcując ze sferami moralnie gorszemi jeszcze, jeżeli to być może, niż literaci i poeci, wyśmiawszy wszelką moralność i wstyd, pozbywszy się wszelkiej troski o co bądź innego, niż o kształt zewnętrzny, doszli do ostatecznego stopnia upadku. P. Witk. żartuje sobie nieraz z konserwatystów, przepowiadających upadek sztuki, ale spotyka go los Słowackiego, który drwił z autora trzech Psalmów „a tu się zląkł, szlachcic stary" — i posłyszał, tak zasłużenie „Obyś ty wieszczu, był wieńczył prawdziwie". Niechby p. W. tak dbały o formę, o bryłowatość, rysunek, koloryt przeszedł się po salach muzeum Stieglitza albo Akademii sztuk pięknych w Petersburgu i popatrzył, co się ze sztuki zrobiło — powiedziałby bezwątpienia to samo, com usłyszał, chodząc po jednej z takich wystaw z ust francuza, mówiącego do żony przed jakiemś ogromnem „płótnem" (bo malowidłem tego nazwać się nie godzi): „non, jamais de ma vie je n'ai vu de pareilles horreurs". Te słowa szczere, to ogólny głos publiczności: chodzi ona wśród tych okropności, patrzy, rusza ramionami, oburza się, a przedewszystkiem naśmiewa się. Ogromna wesołość panuje zwykle na współczesnych, zalewanych przez dekadentów wystawach — śmieję się i ja, ale swoją

drogą, gdy wyjdę z wystawy, lżej mi na duszy, jakbym się pozbył zmory trapiącej mnie we śnie. Publiczność więc z małym wyjątkiem, jest daleko zdrowszą od artystów, ale oni to, zwący siebie kapłanami i przewodnikami *ad astra*, psują, zarażają, degradują publiczność nietylko potworami swego dłuta i pędzla, ale jeszcze więcej wmawianiem za pomocą pism rozmaitych, że to właśnie jest ostatnim wynikiem sztuki — której tam niema ani krszty. Miejmy jednak nadzieję, że tak długo nie będzie, że przyjdzie wiatr jakiś inny, zdrowszy, który te chimery, wylęgłe z zepsutego serca i chorego mózgu, zdmuchnie w nicość, z której nie powinny były wychodzić i że o twórcach ich historya powtórzy słowa Wirgiliusza do Dantego o potępieńcach, nie zasługujących nawet na wzmiankę: *non ragionam di loro — ma guarda e passa.*

Naleciałości renesansowe w sztuce religijnej.

I.

Słówko wstępne. — Nieco o architekturze renesansowej. — Ogólna charakterystyka epoki Odrodzenia. — Zwrot ku poganizmowi. — Uznanie wyższości pogan nad chrześcijanami. — Zdanie dwóch uczonych niemieckich o czasach renesansu. — Zmięszanie się mitologii i nauki chrześcijańskiej. — Dwoje niebios. — Przykłady. — Resztki tych czasów w pomnikach i posągach.

Tytuł, jaki pracy niniejszej nadałem, obiecuje więcej, niż ona w sobie zawiera; czuję się więc zmuszony uprzedzić o tem łaskawego czytelnika i wytłómaczyć się przed nim. Oddawna już zwróciłem był uwagę na różnicę między sposobem przedstawiania a rzeczywistością w dwóch rodzajach naszej sztuki religijnej i zamierzyłem o tem krótką napisać rozprawę. Wziąwszy się do rzeczy, spostrzegłem, że miałem przed sobą skutki wpływów renesansowych — naleciałości renesansowe — nie można więc było mówić o nich, nie wspomniawszy o ogólnym kierunku Odrodzenia w sztuce religijnej, który znowu nie byłby zrozumiały bez charakterystyki, bodaj najzwięźlejszej, tej historycznej epoki. Takim sposobem powstały trzy części niniejszej rozprawy, a to co miało treść jej główną stanowić, znalazło się wskutek tego na końcu: stąd także powstała pewna nieproporcyonalność. Po wstępie, dość stosunkowo obszernym, powinnaby następować jeszcze obszerniejsza treść główna, to jest przegląd wszystkich owych ogólnikowo zapowiedzianych w tytule naleciałości; — tymczasem jest ich zaledwo dwie. Czuję i widzę, że takby być

powinno, wszakże braku dostrzeganego dla różnych powodów, nie zapełniam. Jeżeli jednak spostrzeżenia moje nie zupełnie okażą się fałszywe, a kierunek przeze mnie wskazany nie całkowicie błędny, to może kto ze specyalistów w ikonografii kościelnej, podejmie się pracy wyczerpującej, a mając więcej w tym względzie wiadomości ode mnie, przygodnego lubownika, rzecz całą obszerniej, głębiej i dokładniej opracuje.

Tytuł mówi dalej o naleciałościach w sztuce religijnej, należałoby więc mówić o całym jej obszarze, o poezyi, wymowie, muzyce, architekturze, rzeźbie i malarstwie. Rzeczywiście, przedmiot to byłby o tyle zajmujący, o ile obszerny i trudny, gdyby kto chciał i umiał wykazać, jaki w tych gałęziach sztuki kościelnej renesans wprowadził zmiany i odstępstwa od ducha kościelnego. Nie podjąłem się tego zadania. przewyższającego bardzo moje siły i poprzestałem tylko na kilku uwagach względem ostatnich trzech sztuk pięknych; a i tutaj nawet nastąpiło jeszcze pewne ograniczenie w treści. Zamierzyłem mówić o naleciałościach powstałych w sztuce religijnej z epoki renesansu; polegają zaś one, jak to zobaczymy niżej, na niewłaściwym sposobie przedstawiania myśli chrześcijańskiej, przez zeszpecenie jej w większej lub mniejszej mierze zapatrywaniami pogańskiemi. Należałoby więc wykazać względne spoganienie wszystkich trzech sztuk plastycznych. Tymczasem na początku już staje pytanie, czy można pomówić o spoganienie architekturę? Zdało mi się, że nie. Architektura zbyt ogólnikowo uwydatnia myśl ludzką, by można w niej tak łatwo dostrzedz zwroty tej ostatniej w takim kierunku. Dałby się jej zrobić powyższy zarzut, gdyby zawróciła do sposobu budowania dawnych świątyń pogańskich; tego jednak nie było. Wiadomo, że główną cechą pogańskiej świątyni była ciasna „cella“, dla bóstwa, i nieco miejsca dla kapłanów; lud stał za świątynią. Architektura renesansowa nie odstąpiła od przykładu swych poprzedniczek i budowała po dawnemu olbrzymie świątynie dla Boga, kapłanów i ludu, owszem, kościoły w tym stylu budowane należą do najobszerniejszych. Styl Odro-

dzenia nie gorzej od innych uwzględniał w rozkładzie wewnętrznym wszystkie potrzeby kultu, zdaje mi się więc, że niema sposobu ani racyi oskarżać go o jakieś niepożądane naleciałości pogańskie, boć przecież kolumn, filarów, sklepień używać musi jednakowo kościół nasz i świątynia Westy czy Minerwy, jak ubrania i obuwia jednakowo potrzebuje chrześcijanin czy poganin. Pozostają mi więc malarstwo i rzeźba, i o nich też tylko mówić będę.

Rozstając się zaraz na wstępie z architekturą renesansową, nietylko nie chcę jej żadnej krzywdy czynić, lecz jeszcze uważam za potrzebne słówko w jej obronie powiedzieć; renesans bowiem w architekturze, jak każda rzecz niezwykła, ma zapalonych zwolenników i niemniej żarliwych nieprzyjaciół. Do tych — rzecz doprawdy dziwna — należą przeważnie ludzie wierzący i w znacznej liczbie nasze duchowieństwo.

Po kilku wiekach wszechwładnego panowania renesansu w sztuce religijnej Kościoła katolickiego, nastąpiła reakcya; wielu uważa styl Odrodzenia za niekościelny, niechrześcijański, poprostu za pogański, a swoją drogą odmawia mu nawet piękna. Jedynie i wyłącznie pięknym ma być styl gotycki, on też tylko jakoby jest chrześcijańskim, kościelnym i *par excellence* katolickim. Jeżeli się komu styl gotycki wydaje piękniejszym od innych, to upodobanie takie, jako rzecz gustu i osobistego sposobu widzenia, juźci nie może żadnemu roztrząsaniu podlegać; jeśli jednak kto twierdzi, że sam tylko gotycki styl jest pięknym, to mu słusznie można zarzucić ciasnotę poglądów i upodobań. Jak każda inna tak i ta wyłączność pochodzi albo z braku wrodzonego poczucia piękna, albo z niedostatecznego wykształcenia estetycznego. W ciasnej głowie, jak w ciasnem sercu, jak w ciasnem mieszkaniu, niewiele rzeczy pomieścić się może. „Ludzie tacy—powiada ks. Kleutgen — nie są wrażliwi na (inne) piękno, bo się im nie przedstawia w takich formach, do jakich przywykli, i nie umieją go ocenić, bo ono wyraża inne idee, niż te, które ich usposobieniu odpowiadają. Ale czyż sztuka tak ubogą jest w formy, że piękno tylko w jednej przedstawić

może. Albo Chrześcijanizm jestże tak ubogim w myśli, że te tylko są prawdziwie chrześcijańskiemi, które jedynie w pewnym szczególnym rodzaju form są wyrażone? Nie, piękna jedynego, absolutnego, wobec którego żadne inne nie może się ostać, niema wśród stworzeń, jest niem tylko sam Stwórca, sam tylko Nieskończony, najwyższe Dobro. Dlatego nikt nie ma prawa, dla podniesienia jednej rzeczy pięknej innym piękności odmawiać, jeden tylko gotyk za styl kościelny uznawać, a inny styl wielki i ważny w swych artystycznych objawach, renesans, jako niekościelny potępiać" [1]).

Przekonanie kogoś, obstającego przy wyłącznej piękności stylu gotyckiego, jest rzeczą dość trudną, bo nie łatwo jest rozszerzyć czyjś horyzont umysłowy i estetyczny, natomiast zupełnie już dla mnie niezrozumiałem jest przypisywanie temu tylko stylowi kościelnego charakteru, z wyłączeniem innych — jest niezrozumiałem, powiadam, bo płytkość takiego twierdzenia leży na dłoni. Kościół oto, od szesnastu wieków, od kiedy wyszedł z katakumb, buduje i używa renesansu i stylów, z których on wyszedł: bazylikowego, bizantyńskiego i romańskiego;—w tym czasie gotyk żył tylko trzy wieki niecałe.

Dziwaczne więc co najmniej jest twierdzenie, że Kościół nie umiał wyrazić swego ducha, dobrać sobie odpowiedniej architektury, pokąd nie zjawił się gotycyzm. Co więcej, trzeba szczególnej lekkomyślności, by utrzymywać, że w sercu katolicyzmu, w Rzymie i w krajach tak rdzennie katolickich, jak Hiszpania i Włochy, nie było nigdy świątyń prawdziwie chrześcijańskich, bo wiadomo, że styl gotycki mało tam miał powodzenia i nigdy się nie przyjął, a to, co z niego zostało, uległo licznym zmianom. Jak można twierdzić, że tylu papieży, Świętych, biskupów, tyle zakonów całych, nie znało prawdziwie kościelnego stylu, bo nie znało gotyku? Twierdzenie takie żadnej nie wytrzymuje krytyki. Nie można odmawiać piękności

[1]) Graus: «Die katolische Kirche und die Renaissance». Stąd też wyjęty powyższy ustęp Kleutgena.

stylowi gotyckiemu, bo je ma, i niepospolite, niezaprzecza mu nikt charakteru kościelnego, ale wyłączne jego uwielbianie i pomiatanie innymi stylami, pochodzi, jak wyżej wspomniałem z niewiadomości.

Szowiniści gotycyzmu (jeśli tu można użyć tego wyrazu) wielu rzeczy nie wiedzą. Nie domyślają się np., że broniąc jakoby wyłącznie katolickiego charakteru tego stylu, są bezwiednem echem niemieckiego patryotyzmu i protestanckiej dla Rzymu nienawiści. Na początku naszego wieku, gdy się rozbudził patryotyzm niemiecko-protestancki, zrodziła się też szczególna miłość dla gotyku, jako stylu przeważnie germańskiego i najczęściej używanego dla świątyń protestanckich. Odtąd przeciwstawiono go renesansowi, i wyłączność posuwano nieraz do fanatyzmu. Nie domyślają się także amatorowie gotycyzmu, że prawiąc o pięciu się duszy po gotyckich filarach i strzałach do Nieba, o tęsknocie, półmrokach, tajemniczości i t. p. rzeczach, są najczęściej także spóźnionem i bezwiednem echem romantycznej sentymentalności pierwszej połowy naszego wieku. Kochali się ludzie tych lat w gotyckich zamkach i ruinach, w których półcieniu i zmroku niewiasty o powłóczystem spojrzeniu lubiły melancholicznie wypłakiwać oczy; tam się czaili wieszcze o żarzącem oku, pozowali bajroniści, przemykały się tajemne postacie; — teraz to wszystko wydaje nam się dziwaczne, ślamazarne, i nie rozumiemy już tego pozowania, łudzenia siebie i drugich. Nie wiedzą także, że tak podnoszony przez nich styl gotycki, nieraz odstąpił od dawnych tradycyj kościelnych i wymagań kultu, — że nie wszystko w nim było tak bez zarzutu piękne, jak się im niedoświadczonym zdaje [1]).

W dawnych naprzykład tradycyach kościelnych było, że chrzcielnica (*baptisterium*) i dzwonnica stały osobno w pewnem od kościoła oddaleniu. Styl gotycki połączył obie te budowy z głównym gmachem i zamienił na wieże — to jeszcze mniejsza, bo i w romańskim stylu, zwłasz-

[1]) Graus w pomienionej wyżej broszurze przytacza cały szereg urządzeń, w których renesans jest bardziej kościelny niż gotyk.

cza na północy, tak się zdarzało — ale z czasem dał tym wieżom tak ogromne rozmiary, tylu ozdobami obarczył, że przestały one być częścią kościoła i stały się prawie samodzielnymi budynkami, tak, że często niewiadomo czy kościół jest przy wieżach, czy też wieże przy kościele. Podobnie dawny zwyczaj chciał, żeby kościół na zewnątrz raczej był skromny i poważny; ale wewnątrz, nietyle ze względu na wiernych, ile na mieszkanie Boga, roztaczano cały przepych i bogactwo tak sztuki jak materyałów—i to rzecz całkiem naturalna i zrozumiała—gotyk tymczasem zewnętrzną stronę kościoła niezmiernie rozwinął, otoczył szkarpami, popodpierał łukami, poozdabiał kapliczkami, posągami, strzałami, różami; —wnętrze zato stosunkowo jest ubogie i monotonne, z powodu jednakowego wszędzie szarego tła kamiennego.

Nie może też być policzone do zalet stylu, ani to, że prawie wykluczył ze świątyni jednę ze sztuk pięknych — malarstwo — które nie miało gdzie się rozpostrzeć dla braku ścian, — ani wiecznego mroku, niedozwalającego nic widzieć należycie, ani owych okien olbrzymich, zamieniających kościół na niezmierną kolorową latarnię. Samo nawet nadmierne mnóstwo posągów, jakkolwiek wpływało na rozwój rzeźby, to jednak nie pozwalało należycie ocenić artystycznej ich wartości, dlatego właśnie, że uwaga się rozrywała, że człowiek nie może rozpoznać dokładnie formy płatka śniegu, gdy on obficie pada, ani kształtu drzewa, gdy patrzy na las.

Powiedziałbym także, że często gotyckie kościoły sprawiają (na mnie przynajmnicj) wrażenie, jakby czegoś niezupełnego — czuję w nich brak doskonałej harmonii między wysokością i długością z jednej a szerokością z drugiej strony. Długość, a zwłaszcza wysokość zerwały w nich stanowczo równowagę na swoję korzyść. Czytałem też nieraz, że gotyckie sklepienia mniej są od innych wygodne dla śpiewu, bo gorszy dają rezonans.

Przytoczyłem kilka tych ujemnych stron gotyckiego stylu nie dlatego, bym go lekceważył, ale aby przypomnieć, że i on nie bez ale. I dlaczego by zresztą łuk lub

rozczłonkowany filar gotycki miały bardziej odpowiadać idei religijnej, niż pełne sklepienie i filar zdobny pilastrami w renesansie? Wątpię bardzo, by kto ze zwolenników gotycyzmu zdołał na to pytanie zadawalniająco odpowiedzieć. Styl gotycki ma być więcej niż inne kościelny, bo jego wysokie sklepienia, jedne nad drugiemi piętrzące się strzały, mają wyobrażać porywy duszy ku Niebu, bo w mrocznych wnętrzach gotyckich świątyń, człowiek czuje się usposobiony do wniknięcia we własne swe głębie, bo są one wyrazem modlitwy, tak nieodłącznej od naszego żywota, wieją z nich surowość i powaga, będące znamieniem naszej religii.

Nie chcę temu przeczyć, ale powaga, a nawet surowość bardzo dobrze może być zachowaną w każdym stylu ale uczucia smutku, żalu i tęsknoty do Nieba, nie są jedyne w naszej wierze; są i inne, bardzo różne, niemniej jednak uprawnione i dobre. Mamy przecież w wierze naszej prawdę, a z nią radość i nadzieję, mamy w niej harmonię doskonałą, mamy pociechę posiadania wśród nas Boga samego, korzystamy przecie z łask Jego i darów, mamy święta i obchody radośne, nie same dni zaduszne i popielcowe; a nadewszystko świątynie nasze, nietylko służą dla zebrania modlących się ludzi, ale są miejscem ciągłego przebywania Boga, ukrytego w Najświętszym Sakramencie, są więc przybytkami, które dźwignęła Mu wiara, wdzięczność i miłość ludzka; — dlatego zebrały w nich one wszelki przepych, wszelakie piękno, wszystkie skarby, na jakie tylko zdobyć się mogły.

Tych wszystkich uczuć doskonałym wyrazem jest właśnie styl Odrodzenia. Widzimy w nim najpierw harmonię rozmiarów, a pysznie zaokrąglone sklepienia nadają im wyraz doskonałej całości i wykończenia. Tam sztuki plastyczne nie wykluczają się wzajemnie, bo jest miejsca dosyć dla obrazów, a posągi nie tak tłumnie umieszczone, jak w gotyku, pozwalają na lepsze im przypatrzenie się, ocenę i smakowanie. Tam grają wszystkie kolory farb i kamieni, jakie stworzył Pan Bóg, a wszystkie są użyte ku chwale Jego. To też kiedy się znajdę w pięknym re-

nesansowym kościele, kiedy stojąc w skrzyżowaniu ramion, patrzę na harmonijne łuki, tak pięknie obramowane nałęczami, na pilastry i kolumny wiotkie i wdzięczne, zakończone zdobnemi głowicami, na sklepienie o złotych kasetonach, a choćby tylko gipsowej sztukateryi, tak lekkie, że zdaje się nie ciężyć na filarach; kiedy w pełni dziennego światła, widzę spokojne, majestatyczne posągi w swych niszach i obrazy o żywym, prawdziwym kolorycie, to mi się zdaje, że ta świątynia, tak szeroko i potężnie rozsiadła na ziemi, a nakryta niby tyarą, śmiałą i wyniosłą kopułą, jest namiotem zbudowanym dla arki Nowego przymierza, jest obrazem Nieba, gdzie spokój i harmonia, potęga i pełnia jasności; to mi się zdaje, że promienie słoneczne, igrające po różnokolorowych kamieniach, po liściach akantu i białych marmurowych posągach, śpiewają hymn radosny: *Gloria in excelsis*, i wraz z ludźmi, co te wszystkie cuda na chwałę Boga wznieśli, wołają z weselem: *quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus!* [1]).

Można zarzucać stylowi Odrodzenia późniejsze jego wypaczenie, ale to były grzechy przeciwko smakowi i estetyce; twierdzenie jednak, jakby on nie odpowiadał potrzebom kultu i duchowi wiary naszej, jest stanowczo bez żadnej podstawy. Najlepszą decyzyę wydał pod tym względem sam Kościół, który przyjął wszystkie style, a w renesansowym chyba najwięcej budował i dotąd buduje.

To też mając mówić o niepożądanych naleciałościach epoki Odrodzenia w sztuce religijnej, wyłączam z ich liczby zupełnie architekturę, a zajmę się tylko rzeźbą i malarstwem; — tem ostatniem przeważnie. W dwóch tych sztukach renesans bezwątpienia zostawił ślady niezupełnie dobre, a nieraz bardzo wyraźnie do poganizmu zbliżone. Niektóre z nich dotąd pozostały we zwyczaju u artystów i w ogólnem u ludzi użyciu. Z góry jednak muszę zrobić jedno, nader ważne, zastrzeżenie i rozróżnienie. W epoce naszej pewien kierunek religijny usiłuje zawrócić sztukę

[1]) Albowiem Tyś sam święty, Tyś sam Pan, Tyś sam Najwyższy (wyjątek z hymnu: *Gloria in excelsis*).

do czasów przedrenesansowych, stara się naśladować ówczesne nieudolne formy i naiwność. Uważam to za błąd zupełny. Zbyt jesteśmy dojrzałymi i doświadczonymi, żebyśmy naiwnymi być mogli. To co dobre było w połowie XV wieku, zupełnie nam niewystarcza [1]. Jestem także przeciwny powrotowi do niedoskonałych form ówczesnych. Myśleć, że religijny i kościelny będzie tylko taki posąg lub obraz, w którym postacie będą długie a chude, szaty sztywne, fałdy konwencyonalne, kolory nienaturalne, a tło złote, jest to, mojem zdaniem, myśleć, że sztuka tej religii, która jest prawdą samą, na pierwszym zaraz kroku musi się opierać na fałszu i konwencyonalności. Dlaczegożby w obrazie miało być wszystko niedołężne i sztuczne, jeśli w rzeczywistości Święci byli ludźmi prawidłowo zbudowanymi, często pięknymi bardzo, jeśli na ich ciele i szatach słońce odbijało się i łamało w sposób zupełnie naturalny, jeśli żyli nietylko pod niebem północy, ale i wśród cudownej natury, pod czystym lazurem południa?

Rozumiem doskonale, że dla wielu względów, trzeba w sztuce każdej, a religijnej tembardziej, umieć manipulować danemi natury, jedne przytłumić, inne naprzód wysunąć, ale ostatecznie u podstawy i w samym rdzeniu każdego dzieła sztuki powinna być prawda. Renesans wprowadził dużo tej prawdy w rysunku, znajomości natury ludzi i świata, kolorycie; — to też trzeba być bardzo zacofanym i nieznać się już ani trochę na istocie sztuki, żeby

[1]) Tak naprzykład posiadam brewiarz, wydany w Tournai w 1884 roku przez Tow. Św. Jana Ewangelisty. Brewiarz jest opatrzony (nie mogę powiedzieć ozdobiony) rysunkami, które spotkałem w jakimś *Officium* z 1501 roku (jeśli mnie pamięć nie zawodzi). Oczywiście rysunki są szkaradne. W książce oryginalnej mają wielką cenę, skopiowane teraz, nieznośnie rażą zmysł estetyczny. Przytoczę jeden tylko przykład. Wniebowstąpienie Pańskie jest tak przedstawione. Na pagórku zebrali się Apostołowie i uczniowie i patrzą w górę, a tam od ogólnej ramy wygina się półkolem inna znowu ozdobna rama, a na niej stoją dwie chude, przebodzone gwoździami nogi, po kolana — i nic więcej. Komu obecnie tak naiwne traktowanie przedmiotu wystarczyć może i po co rozpowszechniać podobne obrazki i obrazy, po za celami archeologicznymi?

mieć coś do zarzucenia tym bardzo chwalebnym i koniecznym owocom Odrodzenia w sztuce. Umieli je zawsze cenić i papieże i biskupi, i duchowni i ludzie świeccy, dla nich przebaczali nawet rzeczywistym wadom, które nam teraz, obytym z zaletami, wydają się bardzo rażącemi.

Wad tych i naleciałości niepotrzebnych, przynajmniej o ile sztuki religijnej się tyczą, szukać trzeba nie w zewnętrznej, stronie, pięknej, świetnej, czasami doskonałej, ale w treści wewnętrznej, w pewnych zwyczajach, sposobach, kierunkach, w pojmowaniu i oddawaniu treści obrazów religijnych, słowem w zasadach i kierunku myśli artystów renesansu z chrześcijańskiem pojmowaniem rzeczy często bardzo niezgodnem.

Żebym mógł dokładnie wyłożyć, co przez to chcę powiedzieć, widzę się zmuszonym dać treściwy obraz pojęć i wyobrażeń tej epoki, a dlatego, przeprosiwszy czytelnika za zbyt może długie wywody, zacznę trochę zdaleka.

Pomiędzy wielkiem mnóstwem ludzi, nadzwyczaj żywo interesujących się sprawami sąsiadów i znajomych, lub z biciem serca śledzących koleje bohaterów romansów, niewielka stosunkowo jest liczba takich, którzy ciekawość swą dla wyższych zachowują rzeczy, do szerszych stosują horyzontów. Mówię o miłośnikach historyi. Ci jednak nieliczni z pewnością nie pożałują pracy koniecznej przy tej nauce, którą Cycero nazwał nauczycielką życia —*magistra vitae*— nie dlatego, by w samej rzeczy ludzkość uczyła się z niej umiejętności życia, ale że mogłaby się nauczyć — gdyby chciała. Ciekawość ludzka do tego, co było dawniej, co robili inni ludzie, i to ciekawość w wysokiem a szlachetnem znaczeniu, znajduje w historyi jeżeli nie zawsze zupełne zaspokojenie, to pokarm bardzo obfity zawsze. Ile to. tam ruchu w tych przejściach i walkach, jakie położenia pełne grozy i tragiczności, jakie wysiłki, jakie charaktery, a wszystko prawdziwe. Interes jednak wzmaga się i historya staje u celu swego, gdy czytelnik i badacz zdoła dopatrzeć w „zwikłanem pasmie ludzkiego życia“ przewodniej nici, gdy odgadnie myśl Bożą, odkryje fałd tajemniczej zasłony, pokrywającej ostateczne cele ludzkości.

Otóż kiedy się stanie na tych wyżynach, kiedy się patrzy na przeszłość z góry, bez uprzedzeń, nienawiści i teoryj stronniczych, dostrzega się, że dzieje ludzkości to walka dwóch prądów wrogich sobie i radykalnie przeciwnych. Jeden z nich wiedzie ludzi do celu po za ziemią, do życia w przyszłości, do Boga, drugi uważa ziemię za cel ostateczny człowieka, o życiu zagrobowem nic wiedzieć nie chce, o Boga się nie troszczy, a nawet w ostatecznym rozwoju swej zasady, nienawidzi Go i zaprzecza. „Dzieje są ostatecznie jednem tylko — mierzeniem się humanizmu z chrystyanizmem“ — powiada jeden z naszych historyków zupełnie słusznie. Mając tak różne cele, każdy z tych kierunków ma i moralność inną. Więc pierwszy obiecuje ludziom Boga i szczęście w życiu przyszłem, za wypełnianie woli Jego na ziemi a poskramianie swej własnej — *abstine et sustine*, to jego hasło. Drugi zakłada szczęście na używaniu w tem życiu, więc, oczywiście o żadnem „wstrzymuj się i czekaj“, słyszeć nie chce. — Używać jak najwięcej, jak najprędzej i jak najdłużej — to jego marzenie, a przed tą *suprema lex* [1]) ustąpić muszą — i ustępują — wszelkie prawa i przykazania objawione czy przyrodzone, chyba że siła zewnętrzna utrzyma ich część pewną za pomocą kodeksu karnego. Zaraz na początku ludzkości zarysowują się te dwa prądy w „synach Boskich i ludzkich“, o których mówi Pismo św., [2]) owszem, wcześniej jeszcze, bo w synach pierwszego człowieka, Ablu i Kainie. Jak te prądy z sobą walczyły, opowiada historya.

Ostatecznie synowie ludzcy zwyciężyli, poganizm pokrył całą prawie ziemię, a w państwie rzymskiem otrzymał swe dotykalne i najdoskonalsze dotąd urzeczywistnienie. W chwili jednak najwyższego jego tryumfu powstał chrystyanizm i walka rozpoczęła się na nowo. Poganizm w Europie upadł, ale tak się wżarł w krew ludów, pozostałych po rzymskiem olbrzymie, ze nigdyby to ciało do pełni zdrowia powrócić nie mogło i wegetowałoby gnijące, jak wschód niedołężny. Przyszli barbarzyńcy i rozdeptali

[1]) Najwyższe prawo. [2]) Genes VI.

trupa kopytami swych rumaków — roznieśli rozkładające się ciało i zostało z niego tyle tylko, ile było potrzeba, by w najezdców wszczepić chrześcijańską naukę. I oto rozpoczęło się nowe życie. Barbarzyńcy bili się ciągle i przewalali po Europie, ale powoli uspokajali się i cywilizowali. Cywilizacya ta rozwijała się pod wpływem zasad chrześcijańskich, a na gruncie ich rodzinnym. Przyszło wreszcie do tego, uspokojono się o tyle, że sięgnięto myślą wstecz po za siebie i zaczęły wstawać z martwych zabytki i dzieje dawnych ludów i panów świata. Można sobie wyobrazić zapał, zachwyt i niepowstrzymaną niczem ciekawość tych ludów młodych, żądnych wiedzy, naiwnych, gdy przed ich zdumionym wzrokiem zaczęły się rozwijać dokumenty dawno minionych czasów w całym blasku ich piękności, w całej doskonałości ich form skończonych, w całej ścisłości nieubłaganej logiki! Ruch rozpoczął się od prawa. Wśród rzezi w Amalfi 1137 roku znaleziono Pandekta Justyniana. Zaczęto je badać, a ład, porządek i logiczność praw starego Rzymu, tak oczarowały współczesnych, taki obudził się zapał do nauk prawnych, że nawet zakonnicy opuszczali dla nich klasztory, duchowni beneficya, zaniedbując zupełnie teologię i nauki duchowne. Papież Aleksander III pod karą ekskomuniki zabronić musiał (1180 r.) zakonnikom oddawania się tym naukom bez pozwolenia, a gdy to nie zupełnie skutkowało, Honoryusz III ponowił zakaz i rozciągnął go do wszystkich duchownych, posiadających beneficya (1225 r.).

Następnie wzięto się do literatury naprzód łacińskiej, potem greckiej i znowu ten sam czar i zachwyt. Wykwintny język, niby płynąca pełnem korytem rzeka, wykończone formy, niesłychanie zaimponowały literaturze wobec młodzieńczych, często dziecinnych jeszcze form rodzinnego języka. Powstał humanizm; mówiono i pisano tylko po łacinie i po grecku; kto nie umiał gładko w jednym przynajmniej z tych języków pisać, nie mógł należyć do intelligencyi. Klasyczne utwory i formy zapanowały nad światem chrześcijańskim! Pomogły im sztuki piękne, które wszystkiemi porami wciągały w siebie od-

krywane coraz nowe zabytki starożytnego piękna, a z nimi i starożytnego ducha.

Nastała epoka renesansu to jest Odrodzenia. Tak więc w świecie chrześcijańskim do XVI wieku zamarły świat pogański zmartwychwstał powoli przez prawo (okres legistów) literaturę (humanizm) i sztuki piękne (renesans). Niestety, nieskończyło się na przyswojeniu dawnych form i zdobyczy ducha ludzkiego, po to, by korzystając z wydoskonalonych narzędzi, dalej prowadzić dzieło budowy społecznej w duchu chrześcijańskim. „Nie podlega wątpliwości — mówi już wspomniany historyk — że każdy wielki kierunek, który działa na umysłowość ludzką, działa na całego człowieka, na jego rozum, uczucie, wolę, fantazyę, na wszystko, co z człowiekiem w związku, od najwyższych jego aspiracyj, aż do codziennych jego funkcyj, od stosunku do najwyższych zagadnień jego natury, aż do stroju i sposobu życia“. To też wszystkie te kierunki z umysłu przeszły do woli i uczuć i objawiły się w życiu. Odrodzone prawo wskrzesiło znowu ów potwór, o którym powiada Kurth, [1]) że siedział u wrót poganizmu i był przyczyną wszystkich jego nieszczęść i nieprawości — ubóstwione państwo. Filip piękny ze swymi „ryczerzami prawa“, pierwszy bodaj zaczął z samowiedzą tę teoryę w czyn wprowadzać. Humaniści i mistrze Odrodzenia, także nie poprzestali na podziwianiu pięknych form języka i sztuki, ale przejęli myśli pod niemi ukryte, myśli i zasady pogańskie.

Wspomniałem, że celem poganizmu ziemia, używanie dóbr i przyjemności, jakich ona dostarczyć może i wypływająca stąd moralność łatwa, czyli, ściślej mówiąc, brak moralności, — używanie bez skrupułu. Zasady takie, czerpane z dzieł pogańskich, trafiały do przekonań, bo uczucie i wola były już usposobione po pogańsku — dążyły do używania. Reakcya chrześcijańska XIII wieku osłabła, szerzyła się rozwiązłość, chęć zbytku i rozkoszy, pycha,

[1]) Godfr. Kurth. „Początki cywilizacyi chrześcijańskiej“. Warszawa 1888 r., dwa tomy.

zarozumiałość i powierzchowność. Łatwa więc moralność pogańska podobała się bardzo i dla tego poganizm przy pomocy humanizmu i renesansu szerzył się gwałtownie „jako iskra między trzciną“ [1]).

Takim sposobem, obok prądu chrześcijańskiego utworzył się inny, radykalnie mu przeciwny, prąd pogański. Z początku jużci występuje on nieśmiało, przybywa mu jednak z czasem coraz więcej pewności siebie, samopoznania, organizacyi. Protestantyzm zerwie już otwarcie z Kościołem, rewolucya 93 r. zaleje całą Europę krwią „w imię równości i braterstwa“, a zamiast Boga postawi na ołtarzu nierządnicę, jako bóstwo rozumu, aż w naszem stuleciu dojdzie do doskonale zorganizowanej i świadomej siebie nienawiści Boga, którą tak dosadnie scharakteryzował cytowany wyżej historyk: „raczej od algi, byle nie od Ciebie, raczej do nirwany, byle nie do Ciebie“ [2]).

Dalsze jednak dzieje w tej chwili nas nie obchodzą, więc wracam do epoki renesansowej. Ogół czytających (bo o specyalistach historykach nie mówię) ma o niej bardzo jednostronne, a zatem niedokładne pojęcie. Wyobrażamy sobie Odrodzenie prawie wyłącznie w blasku piękna i poezyi. Bounarotti, Sanzio, Leon X, tłumy artystów i poetów, kopuła św. Piotra, świetne dwory Medyceuszów i Franciszka I, wszystko to i wiele innych jeszcze pięknych rzeczy zdaje się jednoznacznem z Odrodzeniem, i bije od tego taka łuna piękna, przywykliśmy od młodości tak bezwarunkowo schylać głowę przed dźwiękiem tych głośnych imion, że zostają w cieniu inne objawy owych czasów, że na to wszystko, co o moralności i obyczajach owoczesnych opowiada taki np. Benvenuto Cellini, mniej się zwraca uwagi — ot tyle prawie, co na figle swoich *enfants terribles*.

Tymczasem pod świetną zasłoną, działy się rzeczy arcysmutne, a ludzie obeznani z historyą nie wahają się nazywać epoki Odrodzenia, potężnym zwrotem ku poganizmowi i wstępem do wszystkich okropności i błędów

[1]) Mądr. III. 7.
[2]) Józef Szujski.

pseudo-reformacyi. Jednym z najbardziej może znaczących symptomatów tej epoki, było nietylko już rozkochanie się w poganizmie, ale uznanie swej niższości wobec niego. Tylko to, co pogańskie, było mądre, szczytne, piękne, szlachetne. I działy się dziwne, niepojęte dla nas rzeczy. Chrześcijanie, czczący na ołtarzach nie tysiące już, ale miliony mężczyzn i niewiast, którzy poginęli w najstraszliwszych mękach dla ochrony swej czystości, liczący wśród siebie setki tysięcy czystych dziewic płci obojej, miliony uczciwych małżonków, zapominali o nich, a nie mogli znaleść dość pochwał dla Scypiona, jedynego może poganina, który uszanował narzeczoną pokonanego nieprzyjacielskiego wodza. Męstwo własne, posunięte do najwyższego bohaterstwa, uważano za nic wobec rzymskiego — i najwyższą pochwałą było, gdy kogo nazwano rzymianinem, choć Gotfryd de Bouillon, Ryszard Lwie Serce, Bayard, Duguesclin, Zawisza Czarny, Zriny i tylu innych nie potrzebowali wcale uczyć się męstwa od Temistoklesa lub Scypiona. Kato, tak z wielu względów niskiej moralności, był wzorem cnoty, Marek Aureliusz, sprawca jednej z najokrutniejszych rzezi chrześcijan, prawie za świętego był uważany — i tak we wszystkiem.

Takie usposobienia i przekonania musiały wywołać liczne i ważne objawy i przewroty. „Skoro tylko renesans wszedł w modę, całe dotychczasowe pojmowanie historyi, zupełnie zostało przemienione, powiada Wolfgang Menzel. Dotąd wcielenie Chrystusa uważane było za szczyt i zwrotny punkt w dziejach wszechświata... Wszystkie te prawdy, (o upadku w pogaństwie moralności i religii), które nawet w samej starożytności uznawano, były ucywilizowanej Europie nieznane albo zgoła zaprzeczane. Przedtem nikt nie wątpił, że ludzkość za czasów poganizmu i przed przyjściem Chrystusa w coraz ciemniejszej pogrążała się nocy i że dopiero jutrzenka chrześcijanizmu przyniosła mu światło i pociechę — teraz wyrodziło się wprost przeciwne mniemanie, że wszelkie światło ludzkości pochodzi tylko od klasycznej kultury Greków i Rzymian, że ludzkość za czasów pogańskich była właśnie na

prawdziwej drodze do coraz wyższego wykształcenia umysłu, wydoskonalenia państwa i praktycznego używania dóbr ziemskich. W tem, niestety, przyszedł chrześcijanizm, który świat ciemnościami otoczył, zamiast głębokiej i pięknej wiedzy starożytnych, wprowadził niedorzeczne i okrutne zabobony i ludzkość starał się pozbawić przyrodzonego jej prawa do przyjemności przez niemądre zakazy, posty, celibat, ascezę i t. p.

W tych ciemnościach chrześcijanizmu musiała Europa piętnaście przetrwać wieków, nim w końcu późnym potomkom Greków i Rzymian udało się wspomnienie zapomnianej jasności znowu rozbudzić. Zaczęto z największą stronniczością chwalić wszystko, co klasyczne. Ducha Hellenów i cnotę Rzymian nieskończenie wyżej ceniono, niż wszystko chrześcijańskie, dlatego choćby, że je uważano za owoc wolności, gdy chrześcijanizmowi ustawicznie wyrzucano, że krępuje swobodę ducha i ludzi w niewolników zamienia, O okrucieństwach niewoli, o uświęconej rozpuście afrodyzyjskiego kultu, o greckiej miłości i t. p. zamilczano, albo mimochodem tylko wspomniano; gdy wyższe i wykształcone klasy Grecyi przedstawiano w świetle idealnem, a nawet lud widziano tylko jak mieszkańców idyllicznej Arkadyi, szczęśliwej doliny Tempe, albo miłych pasterzy Theokryta“ [1]).

Jeszcze bardziej kłamliwym był kult adwokatów i prawników dla starożytnej Romy... [2]). Uczony niemiecki opowiada dalej, jak wskutek takiego zapatrywania się powstało lekceważenie niemieckiej przeszłości, jak gdyby dawni niemcy byli „Irokezami lub Huronami“: jak zapomniano dziejów własnych i na karb średnich wieków kładziono to, co renesans, idąc w ślady starożytnych, wprowadził — okrucieństwa procedury sądowej, procesy czarownic, ka-

---

[1]) Miłymi nazwał ich cytowany autor zapewne przez hiperbolę, bo kto czytał sielanki Theokryta, wie, że jego pasterze spokojnie popełniają najszkaradniejsze występki, których bez obrzydzenia wspomnieć nie można.

[2]) W. Menzel. «Kritik des modernen Zeitbewusstsein. Kapit. von der Geschichts Verfaelschung».

mery tortur; jak zapomnienie interesów narodowych niemieckich szło tak daleko, że pod niebiosa wynoszono największych wrogów Niemiec — „Husa, który ich chciał wytępić i Gustawa Adolfa, który połowę Niemiec spustoszył“ — i kończy zdaniem: „słowem, fałszowanie historyi od trzech wieków sprawiło nam (Niemcom) nieskończenie wiele szkody i spowodowało wstydu, a w dodatku nie można przewidzieć, czy i kiedy to kłamstwo się skończy“.

Profesor Körting, uważa, że stało się, co mogło być najgorszego, to jest, że renesans najpierwej zapoznał się z zabytkami i przeszłością Rzymu. „Odrodzenie rzymskiej literatury z czasów cesarstwa sprowadziło odrodzenie obyczajów i zapatrywań późniejszego Rzymu.

„Odżyły znowu: gruby rzymski egoizm, rzymska zmysłowość, a wzmocnione było to zło przez to, że wychowanie renesansowe było nie religijne. Często sprawdzona uwaga, że czasy niereligijne, są też czasami najgłupszych zabobonów, znajduje zupełne potwierdzenie i co do renesansu. Powrócił cały szalony zamęt guseł ostatnich czasów rzymskich i kwiat ten jadowity rozwinął się w pełni. Wieszczbiarstwo, astrologia, mniemana sztuka wywoływania duchów [1]) i co tylko tyczyło się zabobonów, było wtenczas prawie za naukę uważane i naukowo traktowane. Fizyka, medycyna, chemia, używały magii do pomocy i oczywiście przez szarlatanów wyzyskiwane były. Plaga czarownic w XVII wieku ściśle związana z renesansem. Może niema epoki bardziej niemoralnej, jak renesans... Spowodowane przezeń wyzwolenie człowieka z więzów etycznych, jakiemi średniowieczna kultura krępowała, sprowadziło konieczność wyuzdania wszystkich złych namiętności ludzkiej natury. Grzech, występek, złe nałogi — te demony ludzkiej istoty, chodziły teraz swobodnie w świetle słonecznem i przestały ludziom wstrętnymi się wydawać, owszem nauczyły się przywdziewać jasną i błyszczącą szatę estetycznego piękna i okrywać maską geniuszu. Nigdy polityka nie była bardziej egoistycz-

---

[1]) Przypominam scenę w Kolizeum z pamiętników Benvenuta Celliniego.

na i bez serca jak wtenczas, nigdy dobro narodów nie było bardziej igraszką samolubnych interesów, przedmiotem chłodnego obrachowania dla własnych interesów, nigdy i nigdzie prawa ludzkie nie były przez książąt w sposób bardziej niesumienny podeptane nogami.

Upadek obyczajów tej epoki, najwyraźniej okazuje się w kodeksie karnym. Pod tym względem dorównała ona w zupełności swemu wzorowi, okrutnym czasom rzymskiego cesarstwa, owszem przewyższyła je nawet z tego względu, że gdy w Rzymie przynajmniej teoretycznie osoba i życie obywatela rzymskiego było ochraniane, w czasie renesansu nawet w teoryi wszyscy podlegali torturze i rusztowaniu. Nigdy sprawiedliwość bardziej barbarzyńską nie była, nigdy, nawet w „ciemnych" wiekach średnich, nie mordowano i nie męczono w sposób bardziej wyrafinowany i szatański, jak w czasie humanizmu — XIV, XV i XVI wiekach. Izby tortur i szafot posiadały wtenczas prawo zupełnego obywatelstwa i były prawdziwemi laboratoryami nieludzkiej sztuki męczenia. Najstraszliwszem jednak było to, że okrucieństwo ułożone było w dobrze obmyślany systemat i skodyfikowane według wszelkich reguł prawa i że sędzia, rozdający męki i tortury, zdawał się nie mieć najmniejszego pojęcia o tem, jak bardzo jego postępowanie gwałciło najprostsze zasady przyrodzonego prawa" [1]). Dalej cytowany autor opowiada, jak renesans, wytworzywszy sztuczną i obcą literaturę, rozdzielił wyższe klasy od niższych, jak literaturę rodzimą zepchnął w zapomnienie, rozwodzi się nad innymi również smutnymi skutkami, ale dalej za nim nie pójdziemy, bo i to co przytoczyłem, wystarcza do scharakteryzowania epoki, o której mówimy.

Trzeba jednak zachować sprawiedliwość. Choć późno, bo dopiero w naszych czasach, wydatniejsi historycy przyszli do przekonania, że grubym jest błędem przypisywać odszukanym zabytkom starożytności cały ruch umysłowy

[1]) Körting i Menzel przytaczani są według dzieła Wilhelma Hohoff'a „Die Revolution seit dem sechszehnten Jahrhundert».

XV i XVI stuleci, równie jak zwalać winę na wieki średnie za zabobony, stosy, tortury, procesy czarownic. Te smutne objawy były właściwością wieków nowszych, a skutkiem właśnie owego odrodzenia pogaństwa, gdy przeciwnie ruch ku odkryciom w każdej dziedzinie powstał znacznie pierwej; odnalezienie zabytków klasycznych, jakkolwiek do wzmocnienia tego ruchu przyczyniło się, samo jednak było już jego skutkiem. Podobną do powyższych niesprawiedliwością byłoby twierdzenie, że przyczyną wszelkiego złego, o jakiem wyżej mówiliśmy, było prawo rzymskie, literatura klasyczna, zabytki sztuki greckiej — tak nie było. Pandekta były znakomicie skodyfikowane, w literaturze klasycznej, również jak w greckich posągach, spotykały się arcydzieła formy, to też prawo rzymskie nieraz weszło do prawa kanonicznego i uważa się za jedno ze źródeł jego; starożytna literatura była zawsze aż do dni naszych z zamiłowaniem uprawianą w Kościele, sztuka dawna przyczyniła się do znakomitego wzrostu sztuki nowej.

Wszystko to było piękne i dobre, smutne było tylko, że ludzie wraz z dobrem przyswoili sobie wszystko złe, tkwiące w zabytkach pogaństwa, przyswoili zaś dlatego, że już byli sami źli i zepsuci. Jak więc ruch umysłowy i artystyczny rozpoczął się był przed humanizmem i renesansem, a zdobycze tych epok tylko go wzmocniły i wzbogaciły, tak chylenie się ku zepsuciu i spoganieniu rozpoczęło się także dawniej — duch pogański, mogący się znajdować w pandektach, literaturze i sztuce starożytnej, był tylko wodą na młyn owego prądu. Nie spowodował go wyłącznie, ale już istniejący wzmocnił i przyśpieszył.

Tak więc renesans, wskrzeszając bogate materyały starożytnej kultury, bezwątpienia niemałą oddał usługę ludzkości, która wskutek tego pod względem udoskonalenia formy, ogromny krok zrobiła naprzód; za to pod względem treści, ducha, skutkiem jego był bodaj większy krok wstecz i powrót do wyobrażeń, urządzeń i obyczajów pogańskich.

Odbiło się to na sztuce w ogólności, na sztuce zaś religijnej w szczególności. Najbardziej może dla nas, zda-

leka na to patrzących, widoczną i rażącą jest sprzeczność między rzeczywistością a sztuką, która nie była wcale dokładnym (albo rzadko chyba) wyrazem życia współczesnego, ale obok świata rzeczywistego stworzyła inny wyimaginowany; ustawicznie te dwa światy mięszały się z sobą, plątały się najsprzeczniejsze pojęcia i rodziły się dzieła sztuki, przypominające potwory Böcklina.

Najszczególniejszym objawem takiego obłędu, było utworzenie dwojga niebios; w jednem panował Bóg chrześcijański ze Świętymi i Aniołami, w drugiem Jowisz z całym kahałem swoich bożków — a co za szczególne kombinacye powstawały wskutek tego! Już Dante w swej Boskiej komedyi, bierze za przewodnika po świecie dusz, pogańskiego poetę, z którym przechodzi przez piekło i czyściec. Piekło Dantejskie roi się od mitologicznych postaci. Dante jednak miał tyle geniuszu, a może raczej taktu, wypływającego z silnej wiary, że Wirgiliusza do nieba nie wprowadził, a mitologię w piekle zostawił, gdzie jej najwłaściwsze miejsce. Słyszymy wszakże, niestety, mitologiczne echa jeszcze w czyścu, gdzie psują najpiękniejsze ustępy rażącą sprzecznością, swego pogańskiego pochodzenia, z czysto chrześcijańską ideą. Tak naprzykład niewstrzemięźliwi w jedzeniu płaczą i pokutują pod drzewem pokrytem owocami, a z pomiędzy gałęzi jego odzywa się głos przypominający obżarstwo — centaurów, [1]) albo gdy dwa hufce, idące drogą płomienną, spotykają się i pozdrawiają — jeden z nich przytacza grzech Pazifae. Przy obrazowaniu myśli nawskroś chrześcijańskiej czyśćca, nieprzyjemnie razi przypomnienie najohydniejszej może ze wszystkich pogańskich sprosności [2]).

Później było jeszcze gorzej. „Przed procesyą urządzoną w Aix około 1462 r. przez króla René na Boże Ciało, szedł cały Olimp na koniu; pierwszym był bożek Momus, na końcu były trzy Parki, a historya Troi napisana 1464 r. przez kapelana księcia Burgundyi Filipa Dobrego, między

[1]) Czyściec p. XXIV.
[2]) Tamże p. XXVI.

innemi miniaturami ma zaślubiny Saturna i Cybelli, których błogosławi biskup w ornacie, takiż ślub Jowisza i Junony w chrześcijańskim kościele z widokiem na górę Kalwaryę, gdy znowu pewien rękopis współczesny przedstawia pogrzeb Juliusza Cezara, prowadzony przez kardynałów i biskupów z Krzyżem na czele" [1]). Michał Anioł znowu w „Sądzie ostatecznym" na jednym obrazie z Chrystusem i N. Panną pomieścił Charona. Możnaby takich niestosowności mnóstwo naliczyć, nie pomnę jednak, żeby mnie która bardziej uraziła i rozśmieszyła zarazem, jak ustęp z Luizyadów Kamoensa.

Znakomity portugalczyk jest często w kłopocie, jak pogodzić Boga chrześcijańskiego, w którego wierzy, z Olimpem, który mu każe wprowadzić moda owoczesna. Otóż jeden z bożków olimpijskich, Bachus, przewidując, że jego panowanie w Indyach upadnie, gdy chrześcijanie tam wejdą, stara się zgubić Vasco de Gamę; żeby więc wciągnąć go w zasadzkę, chce kraj Mombazy udać przed nim za chrześcijański. Dlatego sam zjawia się w chatce, do której Vasco wchodzi, przyjmuje postać chrześcijanina i admirał portugalski zastaje Bachusa na klęczniku, modlącego się do... Najświętszej Panny [2]). Coś bardziej pociesznego trudno chyba wymyśleć. Albo te niezliczone fontanny i posągi po placach, ulicach i ogrodach, zdobne w trytony, nereidy, nimfy, Neptuny, Apolliny, co one wspólnego mieć mogły i mają z życiem ludów, wśród których stały i stoją? Kto jest naprzykład w Wiedniu, to odrazu zrozumie, że stojące przed Burgiem konne posągi Eugeniusza Sabaudzkiego i Arcyksięcia Karola, albo naprzeciwko nich Maryi Teresy są dla mieszkańców naddunajskiej stolicy zupełnie zrozumiałe, ale nic wspólnego niema z ich obyczajami, historyą, klimatem wreszcie, porwanie, nie wiem jakiej nimfy, przez jakiegoś mitologicznego napastnika, zdobiące tuż obok sadzawkę w Volksgartenie. Zapewne, jest to bajka, ale lud

---

[1]) Piper «die Mythologie der christ. Kunst» cyt. Graus 11 str.

[2]) Luizyady p. II.

niemiecki ma własne bajki, bardziej dla niego zrozumiałe, więcej swoje.

Jeszcze więcej, mojem zdaniem, razi ta mitologiczna konwencyonalność w naszych stronach, tak w niczem, ale to zupełnie w niczem, niepodobnych do Grecyi i Italii, gdzie się zrodziły. Przed laty zwiedziłem jeden z głośniejszych, a niezbyt od miejsca w którem mieszkam oddalony pałac (na Wołyniu). Było to wkrótce po jego pożarze. Przed sterczącymi smutnie murami, rozściełał się obszerny dość staw, zanim szumiał duży i stary park. Wszedłem do niego. Stare drzewa grały ponurą pieśń jakąś, dął dość chłodny wiatr, bo to był początek maja, po zarosłej i zapuszczonej ścieżce szła młoda dziewczyna z wiadrami i właśnie przechodziła obok posągu... Wenus Callipiga. Stała tam ona wykuta z marmuru, w swej pozie bezwstydnej, a na przeciwko niej, jako odpowiednik, Apollon czy Merkury również w olimpijskim stroju. Był to jakby ton obcy i fałszywy w swojskim minorowym akordzie. Pałac i ogród założone przez obywatela-magnata, który bardzo często do Sakramentów przystępował, miał domową kaplicę i kapelana, a w miasteczku fundował dwa klasztory; co przeto robiły przed jego mieszkaniem te dwa uosobienia rozpusty pogańskiej? A jak te nagie ciała nie harmonizowały z naszym klimatem, z naszą surową zimą; jak owa wieśniaczka w świcie szarej była obcą zupełnie temu, co ten poczerniały marmur wyobrażał! Powróćmy jednak do naszego zadania i przystąpmy do określenia wpływu renesansu na sztukę.

II.

Charakter sztuki religijnej renesansowej według Lübke'go. — Źródło sztuki religijnej. — Na czem zależy religijność dzieła sztuki. — Boskość i temat w obrazach religijnych. — Rola w nich fantazyi. — Artyści odrodzenia przestają należycie pojmować religijność, wracając do naturalizmu. — Pogańska pycha artystów. — Chęć popisywania się. — «Sąd ostateczny» Michała Anioła. — Cud św. Marka przez Tintoretta. — Nagość w sztuce religijnej.

Z tego, co się wyżej powiedziało, można wnieść jakiego rodzaju był wpływ Odrodzenia na treść i kierunek sztuki. Wilhelm Lübke tak go streszcza: „Ten przewrót w całym życia zakresie wywrzeć musiał na sztukę wpływ przeważny; owszem, z wielu względów zgoła decydujący. We wszystkich jej kierunkach odtąd ogólną cechą będzie przewaga osobistej fantazyi nad tradycyą. W średniowieczu w żadnym rodzaju twórczości sztuka nie mogła być samodzielną; jej kształty były tylko symbolami jednolitej myśli przez Kościół podawanej. Zwyczaj wyznaczał materyał, sposób tworzenia i wykonania... Widzieliśmy, jak we Włoszech najpierw obudziło się poczucie artystycznej indywidualności, jak swobodniejsze, bardziej samodzielne pojęcie sztuki, popchnęło i porwało ją na inne drogi, do szerszych horyzontów. Teraz dopiero okazały się skutki tego ruchu i wyciągnięto z niego ostateczne związki.

„Sztuka nie zrywa z religijną treścią, owszem, więcej może niż pierwej rzeźbi się i maluje dla kościołów, ale

artysta wobec tradycyi czuje się swobodny; — przerabia święte legendy, treść chrześcijańskich zasad na swój sposób, z własnej głębi czerpie ożywiającego ją ducha;—z miłosnego zagłębienia w badaniu natury i arcydzieł starożytności wynosi nowy sposób traktowania przedmiotu... Przyroda nie jest już dla artystów wrogą ani zagadkową; pojmują oni całą jej piękność i starają się wyczerpać za pomocą głębokich studyów, a postaciom swoim dać wyraz prawdy i rzeczywistości, o jakich wieki średnie marzyć nie śmiały... Symbolizujący idealizm średniowieczny przebrzmiał, realizm rozwinął swą chorągiew i rozpoczął pochód zwycięski po świecie. Do tego przyłączyła się okoliczność, że osobiste artysty usposobienie chciało mieć swój udział w przedstawianym przedmiocie, że tematy religijne opracowywano nie dla nich samych, ale dla ich wolnych artystycznych motywów, jakie oku lub sercu nastręczyć mogły. Nie dla uczynienia zadość potrzebom Kościoła, ale raczej potrzebie własnej duszy artysty, będą teraz tworzone arcydzieła..." [1]).

W. Lübke, lubo nad zasługę głośny, jest jednakże bardzo powierzchowny; nie mówię tego o samej sztuce, bo nie jestem dość kompetentnym w tym względzie sędzią, ale ile razy zejdzie na pole historyi powszechnej, powtarza utarte frazesy i poglądy, wyjęte ze zwykłych protestanckich podręczników. Więc i w rozdziale podającym ogólną charakterystykę epoki Odrodzenia (z którego powyższy ustęp wyjęty) estetyk niemiecki pływa w ogólnikach i zachwytach dla dobrodziejstw humanizmu, renesansu i ma się rozumieć protestantyzmu. Oczywiście więc nie mógł nie wspomnieć o krępującym wpływie na sztukę „tradycyi i teologii".

Wyjąłem z tego rodzaju powyższych kilka wierszy tak dlatego, że dadzą mi sposobność słów kilka powiedzieć o owem wrzekomo krępującym wpływie Kościoła (przekonanie bardzo rozpowszechnione), jako też dlatego, że po-

---

[1]) «Grundriss der Kunstgeschichte» von W. Lübke. Stuttgart 2 B. 84,

daje dość wiernie faktyczne cechy owoczesnej sztuki, tylko je powierzchownie pojmuje; — będę się starał dokładniej tę rzecz wytłómaczyć. W powyższym ustępie tkwią dwa błędne, a przynajmniej bardzo niedokładne pojęcia, tyczące się źródła sztuki religijnej i jej charakteru. O obydwóch nieco obszerniej pomowimy.

Co jest źródłem sztuki religijnej? Jeżeli wierzyć estetykom w rodzaju Lübke'go i Witkiewicza, to były niem dawniej potrzeby kultu chrześcijańskiego, a potem własna fantazya artystów, wykształcona studyami natury. Estetycy niechrześcijańscy wyobrażają sobie, że sztuka religijna powstała na zapotrzebowanie Kościoła, który za to nałożył na nią pęta swoich wymagań i skrępował przepisami rytuału, że była ona wobec niego czemś w rodzaju „nadwornego poety jej królewskiej mości“ w Anglii, piszącego płatne ody w dniu urodzin królowej, czy też w rocznicę jej wstąpienia na tron. Nikomu nie tajno, że piszący dziś o chrześcijanizmie zostają w szczególniejszem zaślepieniu, jakoby znali rzecz, której nie poznali i mogą pisać o tem, czego zupełnie nie rozumieją, więc też powyższe mniemanie „postępowych“ pisarzów o początku sztuki chrześcijańskiej bynajmniej mnie nie dziwi, jakkolwiek jest zupełnie fałszywe. Natomiast dziwnemby być mogło, że o ile są artystami i estetykami, źródło takie wydaje się im dostateczne, choć doskonale wiedzą, że na zażądanie i na zamówienie nie przyjdzie natchnienie, którego śladów sztuka religijna przed renesansem ma niezliczone mnóstwo.

Podobnego mniemania są też ludzie stojący na przeciwległym biegunie, tak dalece prawdą jest, że *les extrèmes se touchent*. Ludzie wierzący, religijni, pobożni, bardzo często są zdania, że początek i cel sztuki religijnej, to potrzeba i chęć nauczania, wzruszania, pobudzania do cnoty i t. p.; — do takich można zastosować *mutatis mutandis* słowa Kmicica do ks. Kordeckiego: „Wielkie macie, ojcze, serce, bohaterskie i święte, ale się na armatach nie znacie“ [1]). Ci, którzy chcą by sztuka przedewszystkiem na-

[1]) Sienkiewicz «Potop». Warszawa.

uczała, pobudzała do cnoty, wzruszała, łzy wyciskała, mogą być świętymi i bohaterami, ale na sztuce się nie znają. Kto choć w drobnej mierze posiada artystyczną naturę, kto płonął i wrzał na widok arcydzieła, komu pierś rozsadzała melodya, a poezya grała na wszystkich strunach serca, ten wie, że w podobnej chwili nie w głowie mądrość i nauka, ani nawet moralność i cnota, bo dusza odczuwa piękno, drga pod jego dotknięciem, pali się od jego płomienia.

Źródło i początek sztuki religijnej jest taki sam, jak każdej innej rzeczywistej sztuki — piękno zawarte w przedmiocie i zdolność odczuwania go i odtwarzania, znajdująca się w podmiocie. Zamówienia i wymagania ze strony Kościoła są tylko iskrą przytkniętą do prochu, łożyskiem wykopanem dla wody ze źródła bieżącej: mogły one dać początek malowidłom i rzeźbom, ale nie sztuce. Gdyby nie było prochu, nie nastąpiłby wybuch, choćby cały stos drzewa spalono, gdyby nie było źródła, na nicby się koryto nie przydało; tak też gdyby w chrześcijanizmie nie było piękna i gdyby nie było ludzi zdolnych odczuć je, przejąć się niem i oddać, nie byłoby sztuki religijnej, choćby za każdy jej okaz skarbami Potozy płacić chciano; byłoby to, co się teraz dzieje z konkursami na rozmaite pomniki i obrazy.

Wymagania rytuału i potrzeby kultu nietylko w naszym są Kościele, mają je także mahometanie np., ale że ich wierze brak przedmiotowej piękności, więc choć i między nimi są ludzie artystycznej natury, a głęboko wierzący, sztuki religijnej u nich niema. Tak samo Żydzi jej nie posiadają, odkąd ich wiarę przygniotło i zagłuszyło jarzmo talmudu, a przedtem jeszcze poprzednik jego — faryzejskie tradycye, zagasła u nich poezya religijna wraz z duchem wiary prawdziwej.

Chociaż sztuka religijna ma za pierwsze i właściwe zadanie przedstawiać i wyrażać piękno religijne, nie przeszkadza to, żeby też pośrednio nie płynęła z niej nauka i zachęta do dobrego, jak się domagają mniej rzeczy świadomi a pobożni ludzie; jedno drugiemu nietylko nie prze-

szkadza, lecz owszem pomaga. Jak promień słoneczny choć wydaje się pojedyńczym, jest jednak trojakim, bo łączy w sobie promień ciepły, barwny i chemiczny [1]), tak też prawda, dobro i piękno, lubo samodzielne i odrębne, mają jednak coś wspólnego, łączą się w jeden promień niebiańskiego światła, a gdzie jest jedno z nich, tam jest i reszta, tylko nie w jednakim stopniu.

Wiadomo, że promień barwny mieści w sobie trzy zasadnicze kolory: żółty, czerwony i błękitny, a rozmaite zabarwienie przedmiotów pochodzi stąd, że mają one rozmaitą właściwość, w większym stopniu przyjmować jeden, a odbijać drugi z tych promieni. Podobnie dzieje się z ludźmi. Jedni są bardziej wrażliwi na prawdę, inni na dobro, jeszcze inni na piękno, ale jeśli które z nich jest rzeczywiste, to i reszta dwoje, w mniejszym zapewne stopniu i jakby ukryte, zawsze się tam znajdą. Dlatego wszystko, co jest rzeczywiście dobre, jest też i prawdziwe, a prawdziwe piękno niechybnie zawiera w sobie prawdę i dobro, które z niego same bez wysiłku wypływają.

O tem, niestety, bardzo wielu najzacniejszych ludzi nie wie; siłą się oni zmusić sztukę do roli, która jej nie jest właściwą, a nawet jej naturze przeciwną; mogą w takim razie stworzyć coś pożytecznego dla „poglądowej metody nauczania“, rzecz dobrą i praktyczną dla codziennego użytku, ale pod względem piękna, będzie to zawsze płód poroniony, utwór powierzchowny, nudny i zgoła nie zdatny do osiągnięcia celu, właściwego pięknu. Wiara nasza posiada nieprzebrany skarb mądrości w swoich zasadach i dogmatach, a jako ich wyraz na zewnątrz ma nauczanie; posiada też moralność najdoskonalszą w świecie i jako jej objaw widomy świętość i cnoty swych członków; ma wresz-

[1]) Właściwie rzecz tak się ma. Cząstki ciała świecącego ulegają niesłychanie szybkiemu ruchowi, dokonywając w ciągu sekundy całe tryliony drgań. Dopóki ruch ten nie przechodzi 200 — 400 trylionów drgnięć na sekundę, ciało nie świeci, lecz wysyła promień ciepła; od 430 do 800 trylionów drgań na sekundę, powodują promień światła różnkolorowego. Dalej ciało już nie świeci, lecz promień ma tylko własności chemiczne. St. Kramsztyk. «Szkice przyrodnicze». 128. Warszawa 1893.

cie rozlany w całej swej nauce i moralności, w instytucyach i obrzędach, w dziejach swoich i w osobach, które w nich działały, niezmierny a świetny blask piękności, której wyrazem właśnie sztuka religijna. Nie jest ona według mnie ani zastosowaniem froeblowskiej metody do nauczania religii, ani żadnym podniecającym środkiem do cnoty, ale poprostu piękno tkwiące w religii odbiło się w czułej na nie duszy ludzkiej; ta zaś swoją drogą utrwaliła je w dziełach sztuki. Podobnie przedmioty oświetlone promieniami słońca odbijają się na negatywie fotografa, który je potem na papier przenosi. Tak Ewangelia naucza nas, że Chrystus Pan, wstępując do Ojca, pozostał z nami ukryty pod Sakramentalnemi postaciami chleba i wina; św. Tomasz z Akwinu wyłożył i udowodnił tę naukę w swej Sumie teologicznej, ale serce artystyczne wielkiego i uczonego Świętego zadrgało poetycznem natchnieniem przy rozpamiętywaniu tego piękna, jakie tkwi w niezmiernej miłości Boga, kryjącego się pod postaciami chleba i wina, by pozostać zawsze dostępnem dla wygnańców synów Ewy, na tym ziemskim padole, zapłonęło świętym ogniem poezyi i urodziła się niezrównanej podniosłości i piękna pełna pieśń: „*Lauda Sion salvatorem, lauda ducem et pastorem in hymnis et canticis*“.

Pismo św. opowiada nam wielkość poświęcenia i cierpień Zbawiciela w czasie Męki Jego, a moralne piękno tej niezmiernej miłości odbiło się w tysiącznych dziełach sztuki i utworach, pełnych prawdziwej poezyi, jak naprzykład nasze „Gorzkie żale“. Wiara uczy nas o zmartwychwstaniu i chwale Zbawiciela, ale piękno tej uroczej chwili zachwyciło poetę, który wybuchnął niezrównaną pieśnią: „Wesoły nam dziś dzień nastał“, a inna równie artystyczna dusza (a może ta sama) wyraziła swój zachwyt nutą powszechnie znaną, a pełną takiego majestatu i niezaprzeczonego tryumfu, że gdy w czasie Rezurekcyj, wśród tłumu ludzi, ze świecami i pochodniami, pieśń tę śpiewam, to mi się zdaje, że i tłumy sprawiedliwych, gdy wychodziły z otchłani, mogłyby, na tę samą nutę, wołać w zachwyceniu: „piekiel-

ne moce zwojował, nieprzyjaciele podeptał, nad nędznymi się zmiłował — Alleluja! Alleluja!"

Gdy chrześcijanizm wyszedł z katakumb, potrzebom kultu zupełnie dobrze odpowiadały skromne bazyliki, t. j. gmachy sądowe i w nich też, albo na wzór ich stawianych budynkach, odbywały się z początku nabożeństwa; ale potem dusze wierzące, a szczerze artystyczne, pamiętając, że kościoły to domy Tego, którego „Niebiosa niebios objąć nie mogą", poczęły i utworzyły te setki świątyń arcydzieł, które pokrywają całą Europę. Natchnienie ich było tak głębokie, swoboda ze strony Kościoła tak wielka, że w czasach właśnie Jego przewagi powstały style, które są dotąd — i nie mają następców, pomimo nieograniczonej swobody, zerwania „pęt kościelnych przepisów", pomimo konkursów i wszelkich możliwych zachęt i ułatwień.

Chrystus powiedział, że kto Go wyzna przed ludźmi, tego On wyzna przed Ojcem swoim niebieskim, powiedział, że lepiej bez oka i nogi wejść do Królestwa niebieskiego, niż mając wszystkie członki, pójść na zatracenie. Tę prawdę przyjęły miliony męczenników i w czyn wcieliły — w ich męczeństwie prawda i dobro zjednoczyły się. Było tam jednak z konieczności i piękno i oto uderzyło ono malarza, który patrząc na przechodzące przed jego pamięcią i wyobraźnią szeregi męczenników, zatrzymał wzrok na jednej postaci dziewiczej. Odczuł on, ile jest piękna w słabej niewieście, która zwyciężyła świat, ciało i siebie, wzgardziła mękami, śmiercią — w tej antytezie rażącej między słabością dziewicy, nie mającej nic prócz wiary, miłości i nadziei, a siepaczami, mającymi skarby i rozkosze, tortury i śmierć, w sprzeczności między unicestwieniem i zgubą w tem życiu, a rzeczywistem życiem i chwałą w zagrobowym żywocie. Z tego urodziła się znana wszystkim „Utopiona męczennica" Delaroche'a. Spokojna, cicha i czysta unosi się nad głębią wodną; fala z lekka porusza jej suknią i włosami; — z góry pada światło na jej twarz przecudną, osrebrzając zlekka i wodę, i płynie ta postać ze związanymi rękoma, martwa ofiara przemocy, gdzieś w dal nieznaną, otoczona atmosferą najlepszych, najczystszych,

najszczytniejszych uczuć, najgłębszych praw religijnych, filozoficznych, historycznych, które same na jej widok powstają w duszy umiejącej czuć piękno. Gdyby w chrześcijaństwie nie było prawdy, która podobne arcyrzeczywiste fakta spowodowała, gdyby nie było szlachetnej artystycznej duszy, która piękno ich zrozumiała, żadne wymaganie nie stworzyłoby podobnej postaci, pełnej najszczerszej religijnej myśli i zarazem najwyższej poezyi.

Ale oto drugi przykład: Każdy zna okrutne dzieje męczeństwa św. Wawrzyńca, upieczonego żywcem na kracie żelaznej. Nadludzkie bohaterstwo św. dyakona, dostarczyło tematu do wielu obrazów, i nic dziwnego; — myślę że nawet teraźniejsza generacya malarzy, cała pogrążona w materyalizmie sztuki, na widok podobnego heroizmu odwróciłaby na chwilę oczy od swych ważnych zajęć, by przyznać, że jest piękno w tym postępku i temat do obrazu niezgorszy. Natchnął on też Grandi'ego, którego trzy obrazy z życia Świętego w jego kościele w Rzymie, zawsze są dla mnie źródłem najczystszych artystycznych rozkoszy — zwłaszcza ostatni, przedstawiający pogrzeb świętego. Długim szeregiem ciągną w podziemiu chrześcijanie, czcią niewymowną otaczając ciało bohatera, które z delikatnością matki, niosącej chore dziecię, dźwigają młodzieniec i żołnierz. Ciało całe zawinięte w całun, odkryta tylko głowa, jedno ramię i ręka — a w tej głowie koncentruje się interes całego obrazu, a zwłaszcza już na czole. Nie znam malarza tego obrazu, ale jestem przekonany, że jest wierzącym, albo był nim, gdy to malował, bo tylko człowiek wierzący może tak wyraźnie, na czole zamęczonego dla wiary wyznawcy, wypisać niezatartemi zgłoskami: „nieśmiertelność i chwała".

Dość jednak przykładów; — przechodzę do konkluzyi. Rozmaite są stopnie i rodzaje piękna. Najłatwiejsze a zarazem najniższe jest piękno barw — uderza ono nawet dzieci i ludzi dzikich. Wyższe i trudniejsze zarazem do oceny, jest piękno natury, piękno form zwierzęcych i ludzkich. Miliony żyją i umierają, nic o niem nie wiedząc. Po nad pięknem ludzkiego ciała, góruje piękno ludzkiego ro-

zumu, serca, ludzkiego życia. Ono to sprawia, że np. głowa męczennicy Delaroche'a, jest tak nieskończenie wyższą od najpiękniejszej odaliski, choćby tak pięknej jak „Morgenländerin“ Richtera. Gdyby Pradilla namalował królowę hiszpańską, stojącą ze swym dworem na smutnej równinie starej Kastylii. bezwątpienia mógłby wiele pięknych wydobyć efektów, ale wszystkie one gasną wobec myśli, że tą królową jest biedna Joanna obłąkana. Smutną jest równina Kastylii, smutny orszak niewieści, smutną trumna zmarłego króla, i ten dym ogniska, co jakby także smutkiem brzemienny, ściele się po ziemi, ale najsmutniejszą jest sama królowa. Z jej oczu i twarzy widać, że jeżeli myśli poplątały się bezładnie, to w jej sercu huczy jakby nieustanne rozpaczliwe andante z sonaty *quasi una fantasia* — i widz odczuwa w sobie echo tego bólu niezmiernego, i wciąż powraca do smutnego obrazu, choć go gdzieindziej nęcą piękne suknie i lamy złote i woda przezroczysta i gaje cieniste.

Jest jeszcze piękno dziejów ludzkich, o tyle wyższe od piękna duszy ludzkiej, czy życia jednego indywiduum, o ile ludzkość wyższą jest od pojedyńczego człowieka, o ile koniec Jerozolimy lub Kartaginy jest tragiczniejszy od losów Romea lub Makbeta, o ile np. tryumf Hiszpanów przy „las Navas de Tolosas“ jest szczytniejszy od zwycięstwa w pojedynku, lub w biegu do mety.

Trzeba ostatniego profana, żeby nie czuł różnicy między żołnierzem, który na mustrze wystrzelił ostatni swój nabój, a tem echem rozpaczliwej i upokarzającej dla francuzów wojny z r. 1870, jakiem jest „La dernière cartouche“ Neuville'a; między gromadą starców idących z kosami i siekierami na pole lub do lasu, a Defregger'a „das letzte Aufgebot“, choć zgadzam się zupełnie z p. Witkiewiczem, że cienie i światła i kolory jednakowo się łamią i rozkładają w obydwóch wypadkach.

Po nad tem jednak wszystkiem, jest piękno ostatecznych celów ludzkich, piękno prawd najwyższych i cnoty, słowem piękno religii, wypadków i osób z nią złączonych — przedmiot sztuki religijnej. Słyszę już skierowany ku te-

mu zarzut: „niech ono sobie będzie, to piękno religijne, ale mówić o niem w sztuce nie warto, bo nie mamy środków do odtworzenia go — w naturze jest tylko piękno form widzialnych, dotykalnych". Opinia ta bardzo rozpowszechniona, wydaje mi się jednak nadzwyczaj powierzchowną. Każdy przyzna, że inne jest piękno w tańcu zwyczajnym, lub piosnce ludowej, choćby najlepiej odśpiewanej, a inne w barkaroli Rubinsztejna, krakowiaku lub menuecie Paderewskiego, jeszcze inne w sonatach Beethovena, nokturnach Chopina, w śpiewach religijnych Hajdna—a jednak do wyrażenia tak bardzo różnych rodzajów piękna muzycznego, do wywołania tak rozmaitych uczuć, wrażeń i myśli, mistrze używali zawsze tych samych klawiszy, strun, trąb, czy bębnów. Umieli brać się do rzeczy — cała zagadka. I malarze, umiejący czuć inne piękno, niż samych tylko form natury, potrafią je oddać; żeby jednak widzieć i odczuć, trzeba je pierwej poznać.

Lübke, Witkiewicz i cała generacya współczesnych artystów, tak zatracili pojęcie wyższego świata nad ten, który mają przed oczami ciągle, że dla nich bitwa pod Grunwaldem i bójka Bartka z Maćkiem o podarty siennik, to jedno; naturalnie więc wszyscy oni, o ile z pism i dzieł ich sądzić można, nietylko nie mają najmniejszego wyobrażenia o pięknie religii, ale nawet nie przypuszczają, że ono istnieć może. Dlatego Lübke (i Witkiewicz także) twierdzi, że skoro się artyści wyzwolili z pęt rytuału i jarzma Kościoła, szukali piękna religijnego w naturze, w sobie samych, we własnej fantazyi—i sądzi, że to malarstwu religijnemu wyszło na zdrowie i pożytek. Czerpiąc z takich źródeł, mistrze Odrodzenia bezwątpienia znajdowali piękno, ale zwyczajne, przyrodzone. Źródło rzeczywistej sztuki religijnej wysychało dla nich powoli, w miarę tego, jak piękno religii zacierało się w umysłach, jak przejmowali się coraz bardziej poganiejącym duchem czasu. I właśnie może wtenczas, gdy Lübke utrzymuje, że wyzwolili się z pęt rytuału i znaleźli inne źródło natchnienia dla sztuki religijnej, może właśnie wtenczas wymagania kultu były dla nich więcej źródłem obrazów religijnych,

niż dawniej, bo je malowali nie z własnego natchnienia, ale na zamówienie, a bez uczestnictwa natchnienia prawdziwie religijnego.

Sztuka religijna ma za zadanie przedstawienie piękna, znajdującego się w religii. Oczywiście charakter sztuki będzie taki, jaki jest charakter samej religii. Wspomniałem już wyżej, co stanowiło istotę religii pogańskiej; nie tajno nikomu, że olimpijscy bogowie byli poprostu ludźmi i to bardzo nędznymi duchowo, więc też sztuka religijna pogańska miała zadanie bardzo łatwe. Przedstawiała swych bogów jako pięknych, zdrowych, silnych ludzi — i nic więcej; była więc właściwie sztuką rodzajową, nim z czasem nie przeszła nawet w humorystykę i karykaturę. Religia chrześcijańska ma za cel zgnieść i zwalczyć w człowieku wszystko co złe, co zaś uczciwe wzmocnić i uszlachetnić, a w końcu podnieść go nawet nad wszystko ziemskie i zaprowadzić do końca nadprzyrodzonego — do Nieba i Boga. Taki też charakter powinna mieć i chrześcijańska sztuka religijna. Wszystko co złe, grzeszne, zmysłowe, stanowczo z niej ma być wykluczone; prawie to samo da się powiedzieć i o tem, co wprawdzie nie złe, ale tylko czysto ludzkie, ziemskie—więc motywy rodzajowe powinny być w niej sprowadzone do *minimum*.

W rzeczy samej, pieszczoty matki z dziecięciem są rzeczą godziwą, dobrą i piękną, ale w obrazie N. Panny z Dzieciątkiem Jezus, wierzący chrześcijanin chce właściwie widzieć nietylko piękną matkę, całującą piękne dziecię — tego można napatrzeć się wszędzie — ale przedewszystkiem niewiastę, która będąc wolną od wszelkiej ziemskiej zmazy i słabości, stała się godną piastować Wcielonego Boga. W postaci świętej męczennicy lub męczennika, chrześcijanin pragnie widzieć nie piękną panienkę lub dorodnego młodzieńca, opierającego się z wdziękiem na kole lub mieczu, ale uosobienie tego męstwa, które słabym ludziom dało moc nad katuszą; w anachorecie lub pustelniku nietylko dobrotliwego staruszka, z piękną, długą brodą i doskonale wystudyowanemi mięśniami, ale nadto człowieka, który duchem umiał wznieść się nad wszystko, co

świat miłuje, ale surową piękność ascetyzmu, modlitwy, rozmyślania. W jakimś wypadku wreszcie historycznym, związanym z religią, nietylko akcyą dramatyczną, choćby najlepiej uchwyconą, nie tyle historyczne malowidło choćby najszczytniej pojęte, ile raczej tryumf czy przejawienie myśli i zasady chrześcijańskiej.

Jak więc w obrazie artysta wszystko kombinuje dla uwydatnienia przedmiotu, na który chce ściągnąć uwagę, tak w dziele sztuki religijnej wszystkie jej zasoby służyć powinny do uwydatniania jakiejś zasady lub prawdy chrześcijańskiej, uważanej ze strony piękna; — kierunek więc nadprzyrodzony, wznoszący człowieka z ziemi ku Niebu, to cecha konieczna sztuki religijnej, i bez niej rzecz najpiękniejsza może być arcydziełem w każdym innym względzie, ale nie będzie dziełem religijnem.

Lübke, a z nim tysiące innych robią z tego właśnie Kościołowi zarzut, nazywając to krępowaniem sztuki. Zarzut ich całkowicie nielogiczny, a zatem niesłuszny; nielogiczny, bo jak można wymagać, żeby obraz religijny był czem innem niż obrazem religijnym? Gdyby w nim malarz mógł przedstawić, co mu fantazya podyktuje, byłby wszystkiem, ale nie religijnym obrazem.

Nie jest to zresztą właściwością tylko sztuki religijnej, boć przecież każdy bez wyjątku przedmiot sztuki krępuje artystę i co do formy i co do treści. Muzyk np. jeśli zechce napisać poloneza, nie może z niego robić galopady, zamiast opery, nie może podać sonaty. Poeta jeśli zechce stworzyć epos, to mu nie nada formy ni treści komedyi, sonetu nie napisze w formie oktawy; architekt sali balowej nie może zbudować nakształt gotyckiej kaplicy, a domu mieszkalnego w kształcie dzwonnicy przy katedrze florenckiej.

Tak samo malarz jest skrępowany w każdym rodzaju i temacie swej sztuki; jeżeli np. maluje przedmiot mitologiczny, musi trzymać się treści mitologicznej, bo gdyby w obrazie „satyry i nimfy“ przedstawił damy z półświatka i kilku nowoczesnych gogów, dałby scenę z „Jardin

Mabille“ albo Orpheonu, ale wcale nie mitologiczną. Kto maluje pieszczoty matki, musi umieścić matkę i dzieci; scena wojenna musi mieć bijących się żołnierzy; pejzaż morski — widok morza i t. d.

Wszędzie więc i zawsze, artysta, chcący przedstawić jakąś treść, jest nią skrępowany, bo gdyby się z tych więzów uwolnił, stworzyłby co innego, niż to, co zamierzył. Wydaje mi się to rzeczą jasną jak dzień, nie mogę więc zrozumieć, dlaczego Kościół, wymagając, by sztuka religijna chrześcijańska była rzeczywiście religijną i chrznścijańską, miałby sztukę krępować? Trudnoż przecie żądać, żeby chrześcijaninowi (znającemu się na rzeczy) było rzeczą obojętną, widzieć w obrazie Boga Ojca, czy Jowisza, N. Pannę, czy Dyanę? Trudno wymagać, żeby krążek żółty, dodany nad pierwszą lepszą postacią, zdołał wmówić w ludzi, że to Święty chrześcijański! Wiem, że takie arcynaiwne przekonanie jest podzielane przez wielu profanów, i co dziwniejsza, przez wielu artystów, i tylko dziwić się mogę, jak „kapłani sztuki“, niezmiernie powierzchownie swe kapłaństwo pojmują i widocznie więcej pracują ręką niż głową.

Lubo artysta jest skrępowany treścią, a do pewnego stopnia i formą swego przedmiotu, nie skarży się jednak na to, jeżeli może wprowadzić do swego dzieła tyle osobistej fantazyi i gustu, ile przedmiot znieść może bez stracenia swego charakteru. Więc układ osób, ich charakterystyka, stroje, oświetlenie, koloryt i t. p. dają malarzowi tyle swobody, ile jej ma np. muzyk, piszący sonatę na fortepian, a ograniczony jej formą i siedmiu oktawami swego instrumentu. Sztuka religijna byłaby naprawdę skrępowaną, gdyby artysta nie mógł inaczej przedstawić osób i wypadków, tylko w pewnym z góry określonym porządku, kształcie, ruchu i podstawie ciała. Przepisy takie rzeczywiście obowiązywały, a może i teraz obowiązują na Wschodzie, a i te podobno powstały później; przynajmniej podróżni, zwiedzający półwysep Agios-Oros, utrzymują, że dzieła mistrza tej szkoły, Panselina, mają bardzo dużo swobody i indywidualności i utworzenie kanonu malarskie-

go odnoszą do czasów późniejszych [1]). Na Zachodzie krępowało sztukę poprostu jej dzieciństwo. Brak techniki jest tak potężnym powijakiem, że Mickiewicz nie napisałby nic podobnego do „Pana Tadeusza“, gdyby go musiał pisać po hiszpańsku, ani Beethoven swoich sonat, gdyby nie znał kontrapunktu.

Na Zachodzie, o ile wiem, nigdy nie istniało nic podobnego do kanonu greckiego, a duchowieństwo dawało tam tak wiele swobody artystom, że jej w końcu dało za wiele, i sztuka religijna stała się na poły (jeśli nie więcej) świecką. Lübke w przytoczonym wyżej ustępie, dość wiernie określa cechy tego ześwietczenia. Taka rzeczywiście była w tej epoce sztuka religijna, i pod tym względem ma racyę; że jednak nie pojmuje istotnych wymagań sztuki chrześcijańskiej, że nawet nie wie, na czem chrześcijanizm zależy, że zdaje mu się, jakoby dla sztuki religijnej wystarczał religijny napis na obrazie, a nad głowami świętych aureola, słusznie nazwałem go estetykiem powierzchownym.

W rzeczy samej, cóż znaczy w sztuce religijnej owa „przewaga indywidualnej fantazyi nad tradycyą“? Nic innego, tylko to, że artyści przestali wierzyć, a przynajmniej kierować się wiarą, i w niej szukać natchnienia, że stracili powoli z oczu charakter i wymagania chrześcijanizmu, a natomiast powrócili do pogańskiego sposobu zapatrywania się na religię. Nie trzeba bowiem łudzić się szumnemi słowami. Owe „szerokie horyzonty“ mogły być szerokimi ze względów technicznych, w poznawaniu i traktowaniu natury, ale nie pod względem myśli, a tembardziej sposobu pojmowania religii i jej piękna. Tutaj było wyraźne cofnięcie się wstecz do myśli i uczuć pogańskich, a pod ogólnikami o indywidualnej fantazyi, o czerpaniu z własnej głębi i treści, o udziale własnego usposobienia artysty w dziele sztuki religijnej, trzeba poprostu rozumieć

[1]) Zakonnik z klasztoru Furna w Tessalii i jego uczeń Cyryl z Chiosu ułożyli pierwsi taki kanon około r. 1650, pod tytułem: „Przewodnik malarstwa“. (A. Proust: Voyage au mont Athos).

wkradający się do sztuki i rozpierający się w niej naturalizm [1]), a to właśnie jest sprowadzeniem religijnej sztuki na ziemię i jej spoganieniem.

Sztuka religijna przestała odpowiadać dokładnie wymaganiom kultu, z drugiej zaś strony przestała być wyrazem szczerze wierzącego ducha — stała się dekoracyą. O niektórych ogólnych objawach takiego spoganienia religijnej sztuki renesansowej, powiem teraz słów kilka.

Powiedziałem wyżej, że sztuka religijna chrześcijańska czerpie tematy swoje z dziejów i zasad religii chrześcijańskiej, na co chyba wszyscy się zgodzą; ale w jaki sposób ma treść taką przedstawić, żeby dzieło jej było dziełem sztuki rzeczywiście religijnej? Mamy pod tym względem dwie bardzo rozpowszechnione a obydwie fałszywe opinie: — jedna domaga się od sztuki religijnej boskości, druga tematu tylko. „Obrazy, których tematy ilustrują wierzenia religijne, powiada p. Witkiewicz z racyi obrazu Munkaczego, wywołują zawsze pytanie: czy przedstawiają rzeczywiście boskość, nadziemskość, nadzmysłowość? Pytanie to wydaje się w ogóle ludziom tak prostem, że się rozstrzyga bez wielkich wysiłków umysłu. Zarzut braku boskości — lub też pochwały, podkreślające obecność tego pierwiastku, są zwykle wygłaszane bez żadnych motywów i dowodów". [2]). Potem malarz krytyk wykazuje, że boskości nie sposób wyrazić ludzkimi środkami. „Lecz jeżeli jeszcze bezprzedmiotowe (?) pojęcie bóstwa, może się silić na całkowite oderwanie od świata zmysłowego, to z chwilą kiedy bóstwo staje się czemś, formą, ciałem, a w szczególności przedmiotem artystycznej twórczości w sztuce plastycznej, nie może przedstawić się inaczej jak w kształtach wziętych ze świata rzeczywistego... A skoro żył, czuł i cierpiał po ludzku

[1]) Przez naturalizm rozumiem tu nie badanie natury i zgodę z nią zupełną w odtwarzanych przedmiotach, ale kierunek myśli i przekonań, nie uznający nic po za naturą zmysłową i zaprzeczający świata nadziemskiego i życia nadprzyrodzonego. O ile pierwszy naturalizm jest rzeczą dobrą, o tyle drugi jest fałszywy i zły.

[2]) „Sztuka i krytyka u nas", str. 300. Warszawa 1891 r.

(Chrystus) twarz Jego musiała wyrażać te uczucia, które twarz człowieka wyrażać jest w stanie“, i t. d.

Jest w tem wiele prawdy. Boskości człowiek nie jest w stanie oddać, nietylko dla racyj, jakie p. Witk., w dalszym ciągu przytacza, ale i dla tej, bardzo prostej, że co jest nieskończone, nie może być objęte, a tembardziej odtworzone przez istotę skończoną. To rzecz bardzo jasna — i z tego względu p. Witk. miałby słuszność; myli się jednak, bo, że tak powiem, czepia się, łapie za słowo, nie wnikając w treść jego. Ogół chrześcijański wymaga od obrazu boskości, i ma racyę co do istoty rzeczy; myli się tylko co do wyrazu, a raczej nie umie należycie określić tego, czego instynktownie, a z zupełną słusznością domaga się od dzieła sztuki religijnej. Tak dziecię, nie umiejące jeszcze nazwać rzeczy, której pragnie, daje często zupełnie niewłaściwe nazwy arcy rzeczywistemu i uprawnionemu żądaniu. Co chrześcijanie właściwie przez boskość w obrazie rozumieć powinni, wyjaśni się z tego, co powiem niżej; — teraz słów parę o drugiej opinii, która widzi w sztuce religijnej tylko tematy. Do czego redukuje się takie jej pojmowanie? Do pewnej liczby wypadków i sytuacyj historycznych, które artyści tego kierunku, przedstawiają zupełnie tak samo, jak i inne wypadki z dziejów ludzkich; zdarzenia nadprzyrodzone są dla nich pretekstem tylko do wprowadzenia pewnych efektów, skądinąd niespotykanych, jak np. ludzi w powietrzu, otoczonych obłokami, wydających światłość z siebie i t. p.

Wszystko tutaj ogranicza się do względów czysto malarskich, ale Święci z obrazu są szczerymi ludźmi ziemskimi, z ich ułomnościami, właściwościami i t. d. Dlaczego więc takie przedstawienia mają uchodzić za sztukę religijną? Mają one pretensye do przedstawiania postaci z historyi religijnej, otaczają je aureolą, strojem i innemi akcesoryami umówionemi, noszą zresztą podpisy religijne, ot i wszystkie ich prawa i tytuły do religijności.

Na to odpowiem w zgodzie zupełnej z p. Witk., że jak *cucullus monachum non facit* [1]), tak podpis, etykieta czy ja-

[1]) Kaptur nie czyni mnicha.

kiś umówiony emblemat jeszcze nie stanowi rzeczy. Nie dość trzymać w ręku książkę do nabożeństwa, żeby być pobożnym, nie dość namalować z nią człowieka, żeby wyobrazić Świętego. Czegóż więc trzeba, żeby obraz naprawdę należał do sfery sztuki religijnej? Odpowiedź bardzo prosta: trzeba tego samego, czego trzeba w każdej innej treści — trzeba prawdy.

W obrazie religijnym powinna być nietylko suknia i firma religijna, powinien w niej być najpierwej duch religijny, t. j. ten pierwiastek, który stanowi istotę religii chrześcijańskiej, a jest nim, jak wspomniałem, pierwiastek nadprzyrodzony.

W tem miejscu jednak przestrzedz muszę, że znaczenie tego wyrazu bywa niedokładnie pojmowane; nie mówię tu o zjawiskach zwanych pospolicie nadprzyrodzonemi, jak np. cuda, objawienia, zjawienia się Aniołów i t. p. Nadprzyrodzonem, w języku teologicznym, nazywa się to, co od Boga pochodzi; to też charakterem religii chrześcijańskiej jest właśnie to, że od Niego wyszła i do Niego prowadzi. Tego charakteru, promyka tego rodzaju światła domaga się chrześcijański wierzący ogół, gdy szuka w obrazach „boskości". Niesłusznie za to bywa wyśmiewany przez malarzy, nie troszczących się o wszystko, co nie jest kolorem i linią; — jeżeli kto śmieszny jest, to właśnie oni ze swą krótkowzroczną zarozumiałością; ogół nie umie się wyrazić, ale ma zupełną racyę. Najpiękniejsze kobiety, najbardziej brodaci mężczyźni, najidealniejsze dzieci, nie będą Madonnami, Apostołami, Aniołami, jeżeli ich artysta nie potrafi oświecić owym promieniem rzeczywiście religijnego światła, o jakiem mówię.

Naprawdę, dziwić się można i należy, jak przez długie lata tak prosta i dotykalna prawda mogła być przeoczana przez ludzi bardzo światłych, pobożnych nawet; jak obręcz złocista nad głową, złożone ręce i zapewnienie malarza wystarczały do uznania za religijny obrazu, który oprócz tytułu, nic religijnego nie miał.

Trzebaby bardzo się rozszerzyć, żeby wyjaśnić, w jaki sposób ów nadprzyrodzony pierwiastek religii chrześcijań-

skiej może się w dziełach sztuki objawiać; nie należy to do mego przedmiotu, więc poprzestanę na krótkiej wzmiance, że obraz rzeczywiście religijny, nie powinien mieć nic, coby religijnemu charakterowi jego było przeciwne, a z drugiej strony powinien posiadać tyle dodatnich cech swego charakteru, ile zdolności artysty i środki sztuki znieść ich mogą.

Przepisów szczegółowych jużci dawać tu nie można, wspomnę tylko o jednym, ale może najpierwszym i najważniejszym warunku, to jest, że dzieło artysty będzie religijne, gdy artysta sam będzie miał religię. Pan Witkiewicz, pisząc o fantastycznych utworach Böcklina, powiada: „zdaje się, że ten świat fantastyczny jest w rzeczywistości, bo też dla wyobraźni Böcklina jest on rzeczywisty. Böcklin jest szczerze fantastyczny, nie udaje na zimno, nie nicuje form greckiej sztuki z erudycyą pedantycznego niemieckiego profesora“. Jeżeli więc szczerości, przejęcia, się zupełnego trzeba nawet dla treści fantastycznej, by widz miał złudzenie prawdy, tembardziej dzieło religijne powinno pochodzić z głębi duszy człowieka, dla którego religia jest prawdą znaną, przyjętą całkowicie i umiłowaną; — wtenczas odbije się ona na płótnie, w marmurze i metalu.

Artysta, który jak p. Witkiewicz, może powiedzieć lub napisać: „człowiek, który dziś jeszcze naprawdę wierzy“ — artysta, który jak on, Lübke i tysiąc innych powtarza stereotypowe: „...z chwilą, kiedy się sztuka wyzwoliła z pęt symbolów kościelnego kanonu i rytuału“ [1]), taki artysta nigdy dzieła religijnego nie stworzy, bo nie jest zdolny do tego; a te nędzne produkcye swego pędzla, które religijnymi ozdobi tytułami, zasłużą tylko na wzruszenie ramionami, albo nawet niesmak i wstręt w człowieku wierzącym obudzą.

Objaśnijmy to przykładem. Znany jest wszystkim, przynajmniej z rysunków, obraz Munkaczego: „Chrystus przed Piłatem“. Pan Witkiewicz ocenie jego poświęca cały

---

[1]) „Sztuka i krytyka u nas“, 298.

artykuł. Nic nie mam do zarzucenia uwagom tyczącym się faktury, bo to nie moja rzecz zresztą, ale w tem, co pisze o sztuce religijnej i religii, p. Witk. wygłasza co krok prawie rzeczy tak osobliwe, że wytłómaczyć je, (lecz nie usprawiedliwić), może tylko tak gruntowna nieznajomość religii i rzeczy z nią połączonych, jaka jest właściwą naszemu oświeconemu społeczeństwu w ogólności, a artystom w szczególności. Otóż p. Witk. niema nic do zarzucenia temu obrazowi ze względu na treść jego, i powiada: „nie wiemy co myśli oskarżony w białej szacie, ale wiemy, że myśli i czuje. Jakąkolwiek jest jego idea, obecność jej widać w tem czole myślącem, jak widać w niej energię, upór, siłę charakteru, która się nie cofnie przed żadną groźbą".

Otóż mamy próbkę tego, co nie powinno było być w obrazie, jeśli on miał być religijnym. Ewangelia przedstawia nam Chrystusa Pana i cały świat chrześcijański, tak go pojmuje, jako niewinną i dobrowolną Ofiarę za grzechy ludzkości, jako łagodnego i słodkiego, „który lnu tlejącego nie zgasił, trzciny nadłamanej nie złamał", jako „Baranka". Żaden jużci malarz nie może wyrazić w rysach Jego „boskości", ale w mniejszej lub większej mierze oddać powinien łagodność i cichość Baranka, poświęcenie dobrowolnej ofiary, miłość Odkupiciela, spokój Istoty wyższej, która nawet w mękach przedśmiertnych zachowała spokój, miłość, przebaczenie. Tymczasem Munkaczy dał nam „energię" — rzecz to bardzo piękna i dobra, ale właśnie czysto ludzka. Chrystus Pan i męczennicy zwyciężali śmierć i męki nie ludzką energią. Daje nadto myśl, rozumowanie, filozofię—rzeczy także bardzo piękne, ale znowu czysto ludzkie.

Chrystus ewangeliczny, a nawet jego uczniowie, nie są filozofami — jest On Mądrością samą, ale nie tą, którą nabywa się kosztem zmarszczek i łysiny. W końcu Munkaczy daje nam jeszcze „upór"—rzecz nietylko ludzką, ale złą nawet, bo upór to syn błędu i głupoty — upór dobry dla Husa przed sądem, nie dla Chrystusa przed Piłatem. To też, ponieważ mniemany Chrystus Munkaczego nietylko niema cech, jakie prawdziwy Chrystus miał, ale ma

jeszcze takie, jakich On nie miał, a nawet mieć nie mógł, więc główna postać tego obrazu, nie jest wcale Chrystusem, jeno jakimś „oskarżonym w białej szacie". Ponieważ tedy obraz ten niema nadprzyrodzonego pierwiastku, o jakim mówiłem, tylko zupełnie przyrodzony, ziemski, więc nie jest religijnym; ponieważ nadto ma przyczepiony religijny napis, więc jest zupełnie fałszywym.

Sąd swój o postaci Chrystusa Pana na obrazie Munkaczego p. Witkiewicz tak konkluduje: „Cokolwiekbądź można powiedzieć o takiem pojęciu postaci Chrzystusa — jest to Chrystus nowy — Chrystus, który myśli, i ma samowiedzę swych czynów". Przytaczając na początku swej książki jakieś zdanie M. Sokołowskiego, p. Witkiewicz rzuca mu w nawiasie pełen wyrzutu wykrzyknik: „Panie Sokołowski??!!" ja podobnie, tylko z większą może jeszcze słusznością, zawołam: Panie Witkiewicz??!! Znamy obrazek Bakałowicza, „Henryk III w Wenecyi". Młody król ubrany kuso, w jedwabiach, aksamitach i złotym łańcuchu, robi tam jakąś figurę taneczną z pięknemi kobietami. Otóż gdyby jaki inny malarz przystroił tak, dajmy na to, Ludwika IX, gdyby kazał świętemu królowi pląsać z kobietami, czy p. Witkiewicz przyjąłby jego tłómaczenie, iż cokolwiek można powiedzieć o takiem pojmowaniu króla Ludwika IX, jest to Ludwik nowy? Nie byłby to wcale nowy, lecz fałszywy Ludwik; raczej nie byłby to on wcale, bo król ten występuje w historyi w zupełnie innym charakterze, niż Henryk III. I Chrystus Munkaczego, nie jest wcale nowym Chrystusem, bo takiego Chryśtusa nie było — jest to postać własnego wynalazku artysty, w której niema prawdy historycznej, a którą niewiadomo dlaczego podobało się mu nazwać Chrystusem.

Dodam w końcu, że wszystko, co p. Witkiewicz o tej postaci dalej pisze, nie jest wcale nowe — wszystko to jest właściwością czysto ludzką, a okresy p. Witkiewicza przetłómaczone na język zwyczajny, znaczą tylko, że Munkaczy z Chrystusa Boga, zrobił człowieka i nic więcej — już nigdy nie brakło mających Zbawiciela tylko za człowieka — dawne to dzieje.

Nic zwyczajniejszego, jak spotkać stereotypowy frazes o wyzwoleniu się artystów renesansu „z pęt religii i przepisów rytuału“. — Zdawałoby się, że sztuka religijna z natury rzeczy musi zostawać w powijakach, że żadnej w niej niema swobody, że fantazya i indywidualność artysty mają tam poobcinane skrzydła, że horyzont jej niesłychanie zacieśniony, albo raczej niema go wcale, że sztuka religijna nie może być inną, tylko taką, jak w mozaikach św. Marka w Wenecyi, albo obrazach staroniemieckiej szkoły, o postaciach kościstych i draperyach kanciastych. „Malarze współcześni, powiada pewien malarz francuski, rzeczywiście wcale nieszczególnie traktują malarstwo religijne, z punktu widzenia liturgicznego, to prawda, ale dlaczego? Bo natchnienie jest ruchem, a dogmat jest nieruchomy“ [1]).

Taka rzeczywiście opinia panuje wśród rzeszy współczesnych artystów i estetyków; jest ona wprawdzie zupełnie błędna, ale czy może być inne pojęcie o ludziach, rzeczach i miejscach, których się nigdy w życiu nie widziało a tylko podanie o nich przechodzi z pokolenia w pokolenie, w każdem coś ujmując i coś swego dodając? Znałem ludzi, którzy obawiali się, że wkrótce muzykom nie stanie nowych tematów, bo wszystkie możliwe kombinacye wyczerpią się niebawem, wobec małej liczby tonów. Inni znowu, nie umiejący czytać, nie mogą pojąć, jak dwadzieścia cztery znaków mogą oddać wszelkie możliwe odcienia myśli ludzkiej; — podobnych błędów, wynikających z nieznajomości przedmiotu, możnaby mnóstwo naliczyć. Powyższa opinia o „pętach rytuału“ jest jednym z nich i to nie najmniejszym. Każdy malarz wie doskonale, jak wielką rozmaitość w przedstawianiu może nastręczyć jeden, jedyny przedmiot i to nie fantazyjny, nie historyczny, nie dowolnie wybierany i komponowany, ale kopiowany z natury, choćby naprzykład drzewo, stojące samotnie na łące.

---

[1]) A. Proust. „Voyage au mont Athos“. Zwracam uwagę czytelnika na płytkość ostatniego zdania — które jednak gotów powtórzyć niejeden postępowy artysta — *in fidem magistri.*

Można je malować z tej, owej, dziesiątej strony, zbliska i zdaleka, na wiosnę, w lecie, jesieni, zimową porą, w dniu jasnym i chmurnym, zrana, w południe, nad wieczorem, o zmroku, przy dziennym brzasku, w nocy nawet, w czasie pogody lub burzy, w pełni słonecznego oświetlenia, zamroczone deszczem, śniegiem lub oparami jesieni; — będzie ono wciąż inne, a jednak zawsze to samo i prawdziwe. Jeżeli dodamy do tego właściwość wykonania każdego artysty, pojmiemy łatwo, że można zrobić mnóstwo rozmaitych wizerunków, poprostu kopiując z natury jeden jakiś przedmiot.

Otóż przedmiotów czy tematów religijnych jest mnóstwo nieprzebrane; każdy z nich może być uważany z innej strony, w każdym osobistość artysty może się i powinna zaznaczyć, a jednak każdy z nich będzie religijnym rzeczywiście obrazem, jeśli w nim będzie prawda, to jest oprócz prawdy rzeczywistej, ogólnie ludzkiej, jeszcze ów pierwiastek nadprzyrodzony, bez którego religijny obraz chrześcijański jest zgoła niemożliwym. Niema więc najmniejszej racyi do narzekania na „pęta rytualne", ani obawy o wyczerpanie przedmiotu. Owszem, choć to się może dziwnem wydać, nawet fantazya może mieć swój udział w wyborze tematu do obrazu, który jednak będzie religijnym, byle w głębi jego tkwił ów prawdziwy i konieczny warunek chrześcijanizmu.

Przed lat dziesiątkiem, jadąc do Karlsbadu a zwiedzając „Złotą Pragę", z kolei wstąpiłam tam i do kościoła Kapucynów. Uwagę moję wkrótce przykuł obraz wielkiego ołtarza, jak mi się zdawało, z epoki wczesnego renesansu, przedstawiający N. Pannę w adoracyi przed Dzieciątkiem Jezus. Towarzyszący mi zakrystyan, najzabawniejszy typ niemca pedanta, usilnie zwracał moję uwagę na piękne ręce Madonny i śliczne jasne włosy, spływające po niebieskiej szacie, ale ja utonąłem w przepięknem obliczu, które nie było tylko twarzą pięknej matki, klęczącej przed swojem dziecięciem, jak bywa najczęściej w obrazach tej treści, lecz z niego biła głęboka wiara Matki Dziewicy, wierzącej

i wiedzącej, że jej dziecię w ubożuchnych pieluchach, to Bóg, Stwórca i Pan świata całego.

Wyszedłszy z kościoła, zacząłem zwiedzać krużganek i jego kaplicę. Pierwsza na prawo „kaplica krzyżowa", ma w ołtarzu niewielki obraz, na który ledwom okiem rzucił, poczułem prawdziwy *Stoss ins Herz* i musiałem przygryść wargi, które mi drgać zaczęły z gwałtownego wzruszenia. Taki obraz widziałem pierwszy raz w życiu. Przedstawiał umęczonego Pana Jezusa. Siedział On, trzymając na kolanach parę pęków okrwawionych rózeg, tors, dość zresztą wadliwie narysowany, okryty sińcami i krwawemi pręgami; cała jednak potęga tego obrazu byłaześrodkowana do rąk i głowy. Ręce przebite i zda się drgające z bólu podniósł Zbawiciel ku widzowi, z tym ruchem naiwnym, z jakim dziecię, gdy się skaleczy, podnosi rączkę, by ją owinąć i pocałować, a boleć przestanie, z głowy zaś patrzała para oczu żywych poprostu i pełnych tak niewymownej skargi, że zda się słychać było słowa wielko-piątkowych „improperyów": *Popule meus, quid feci tibi?* [1]). Nic już potem nie widziałem, choć na wiele jeszcze patrzyłem. Gdym zstępował po kamiennych wschodach królewskiego Hradcu, przesuwały się przede mną długim szeregiem wyblakłe, jak stare gobeliny, madonny Rafaela i del Sarto, które dotąd w dobrzej wierze miałem za bardzo religijne obrazy; z pomiędzy pamiątek pałacu Wallensteinowskiego wyciągały się ku mnie te drgające, przebodzone ręce i sen odpędziły ode mnie te oczy nabrzmiałe łzami, a pełne skargi i wyrzutu. Wtenczas dopiero pojąłem, jakim być powinien obraz religijny.

Nie ulega wątpliwości, że obydwie te sytuacye nie są historycznie prawdziwe; Ewangelie nie wspominają o tem, by N. Panna klęczała w adoracyi przed swem Boskiem Dziecięciem, ani o tem by Chrystus Pan umęczony i żywy, więc zmartwychwstały, ukazywał się ludziom w takiej postaci, jak na obrazie w Pradze, a jednak obrazy te są prawdziwie religijne, bo mają w sobie prawdę religijną.

[1]) Ludu mój, cóżem ci uczynił?

Pierwszy przedstawia rzeczywisty stosunek Matki kobiety do dziecięcia Boga, drugi Boga człowieka dobrowolnie za ludzi umęczonego i czyniącego im miłośny wyrzut, że dla tylu z nich Męka Jego była daremną.

Lübke, Witkiewicz *et consortes* utrzymują, że gdy sztuka religijna wyzwoliła się z pęt kościelno-rytuałowej niewoli, rozwinęły się przed nią szerokie horyzonty, zbliżyła się do natury, rozwinęła się fantazya artystyczna i t. d. i t. d. Jest w tem wszystkiem prawda, w dziwny sposób pomięszana ze czczymi frazesami i z zupełną nawet nieprawdą. Rzeczywiście, sztuka w epoce renesansu olbrzymi krok zrobiła naprzód, szerokie przed nią odsłoniły się horyzonty ze względu na odkrycia w rysunku, światłocieniu, kolorycie, kompozycyi, a nawet w stronie czysto technicznej. Nic to jednak nie mogło przeszkadzać dawnemu religijnemu kierunkowi w sztuce; owszem im w dziele sztuki mniej byłoby dyssonansów, im myśl artysty dokładniej mogłaby zostać wykonaną, tem wrażenie religijne byłoby potężniejsze. Gdyby dwa wyżej wspomniane obrazy były niedołężnie wykonane, nie wywarłyby na mnie żadnego, albo bardzo małe chyba wrażenie. Nie o tę więc zewnętrzną stronę sztuki, tak znakomicie udoskonaloną, chodzić może tym, którzy prawią o „zerwaniu pęt kościelnej niewoli“, oczywiście i jedynie idzie tu o pojmowanie sztuki. Artyści Odrodzenia przestali pojmować sztukę religijną, tak jak ich poprzednicy wierzący, i to miało podnieść ich artystyczną fantazyę, wprowadzić do sztuki religijnej pierwiastek osobisty. Sławioną tu jest wolność, jaką sobie zdobyli artyści, i która im odkryła jakoby nowe a szerokie horyzonty pod względem pojmowania i zapatrywania się na sztukę religijną. Tu właśnie tkwi błąd zupełny. Wolność nigdy i nigdzie nie jest wyzwoleniem się ze wszelkich praw, — to jest zgoła rzeczą niemożliwą; jest ona właśnie wyzwoleniem się z przeszkód niedozwalających ulegać prawom odpowiednim naturze danej istoty. Taką przeszkodą było niedołęztwo i dzieciństwo sztuki pod względem technicznym, co zaś tyczy się religijnego jej pojmowania, to już wspomniałem, że natura sztuki religijnej wymaga, by była religijną; —

pojęta inaczej, może być wszystkiem innem, lecz przestanie być religijną.

Tak też się stało w epoce renesansu. Kto przestanie wstępować na górę, ten może chwilę postać na miejscu, chwilę pobłąkać się z tej i owej strony, ale ostatecznie musi na dół zstąpić. Tak samo kto przestał zapatrywać się na sztukę religijną z punktu widzenia chrześcijańskiego, t. j. nadprzyrodzonego, nic innego zrobić nie może, tylko patrzeć na nią z punktu czysto ludzkiego, przyrodzonego. Artyści renesansu, poprostu przestali rozumieć sztukę po chrześcijańsku, bo i sami w praktyce prawie zawsze byli poganami, a natomiast wprowadzili do niej pierwiastek czysto ludzki ze wszelkiemi jego właściwościami.

Do tego sprowadzają się wszystkie szumne pochwały o wyzwoleniu, swobodzie, fantazyi i rozwiniętym indywidualizmie artystów. Sztuka religijna powoli przestawała być religijną, pomimo tego, że więcej może niż przed tem malowano i rzeźbiono do kościołów. Nazywają to „rozszerzeniem horyzontu artystycznego"; — zapewne, jeśli ten kto patrzał dawniej na dół i w górę, a teraz tylko w dół, jeśli ten kto miał dawniej dwoje oczu, a teraz tylko jedno, rozszerzył swój horyzont widzenia, to rozszerzyli go i malarze renesansowi, postradawszy owo oko duchowe, jakie mieli przedrenesansowi artyści religijni.

Nie chcę przez to, com wyżej powiedział, twierdzić, że w epoce Odrodzenia, sztuka religijna wzięła rozbrat zupełny z należytem swego zadania pojmowaniem; owszem, zdarzały się dość częste nawet przykłady, że zdobyte nowe środki i pojęcia artystyczne, połączone ze zrozumieniem myśli chrześcijańskiej, wydawały prawdziwe arcydzieła, jak Ostatnia Wieczerza Leonarda da Vinci, jak widzenie Ezechiela, albo św. Cecylia Rafaela. Ten ostatni obraz może służyć za nowy dowód tego, com wyżej powiedział, że charakter religijny wcale nie krępuje artysty, ani jego fantazyi. Historycznie jest on anachronizmem, bo osoby na nim obok siebie stojące, nie żyły jednocześnie, a jednak jest on nietylko arcydziełem wykonania, nietylko wieje z niego najwznioślejsza poezya, ale też jest zupełnie religijnym, nie

dla samych tylko świętych, a tak pięknych postaci, ale że tkwi w nim arcychrześcijańska myśl, iż wszystkie piękności tego świata ustąpić muszą wobec słabego nawet echa sfer niebiańskich, że więc jest inne, lepsze i szczęśliwsze życie, niż to ziemskie i doczesne.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że zgoda artystów z pojęciem chrześcijańskiem stawała się coraz rzadszą i że zstępowali oni ku dołowi, jedni prędzej, drudzy powolniej. Tak np. w licznych św. Rodzinach Rafaela, z pewnością niema jeszcze nic z powszedniego, ludzkiego żywota zwyczajnej rodziny, ale też, według mego zdania, i religijnej prawdziwie treści bardzo tam niewiele. Są to posiedzenia niezwykle pięknej, pełnej poezyi rodziny, odbywające się w jakiejś poetycznej krainie; ślicznie tam, poetycznie, poczciwie i zacnie, lecz jest to świat legend z Dzieciątka Jezus ks. Hołowińskiego, ale nie Ewangelii. To śliczne nagie dziecko, które wypadło z kołyski, rzuca się w objęcia matki, albo bawi się ptaszkiem, rybą czy czemś innem podobnem, w niczem nie przypomina wcielonego Boga, a za to sama Matka bardzo przypomina typ kobiet włoskich, dotąd dość zwyczajnych. (Spotykałem we Włoszech kobiety, jakby chodzące Madonny włoskich mistrzów).

Giulio Romano i pod tym, jak pod innymi względami, nie dorównał swemu mistrzowi. Powszechnie znana „Święta Rodzina“ jego pędzla w galeryi drezdeńskiej, przedstawia właściwie figle dwóch bardzo ładnych chłopczyków, z których jeden oblewa drugiego wodą, a ten ucieka na łono matki. Piękne to, ani słowa, tylko że już stamtąd zupełnie uleciał charakter religijny. Inna znowu „Święta Rodzina“ tegoż malarza, której rysunek posiadam, niczem się nie różni od zwyczajnego zgromadzenia modelów udających rodzinę. Madonna jest już najzwyklejszą kobietą, św. Józef znudzonym modelem. Pamiętny na zachwyty Kremera nad Tycyana „Ofiarowaniem N. Panny do kościoła“, przypatrywałem się mu pilnie, gdy byłem w Wenecyi. U stóp ogromnych schodów stanęła grupa patrycyuszów, widocznie krewnych i znajomych małej dziewczynki, która z wielkiem skupieniem po tych schodach podąża ku czekającemu

na nią w górze starcowi w rogatej arcykapłańskiej czapce. Przychylił się on ku dzieweczce, uśmiecha się błogo, a rozstawiwszy ramiona zda się czekać, rychłoli ją będzie mógł pochwycić i uściskać. W całym obrazie niema nic coby mogło usprawiedliwić tytuł jego i pretensyę do treści religijnej — chyba aureola około głowy dzieweczki i rogata czapka arcykapłana. Na mnie obraz ten zrobił wrażenie, jak gdyby przedstawiał próbę, czy dziewczynka maleńka potrafi już wejść na ogromne schody; na dole z uśmiechem na ten „eksperyment“ patrzy grono krewniaków, na górze czeka dziadunio, by ją za to do piersi przytulić: — przed schodami, na pierwszym planie siedzi przekupka, nie zwracająca na to wszystko żadnej uwagi, i słusznie, bo cóż tam nadzwyczajnego, że dziewczynka podrosła i chodzić już może po schodach.

Albo „Gody w Kanie Galilejskiej“ Weroneza, „Madonna“ Corregia z galeryi drezdeńskiej, „Śmierć św. Bartłomieja“ Ribeiry! Pierwsze, to uczta arystokracyi weneckiej, wśród której postaci Chrystusa Pana i Matki Boskiej, nietylko niewłaściwe ze względów religijnych, lecz niepotrzebne ze względów czysto artystycznych; — można było takie uczty malować bez niewczesnego anachronizmu, a tylko zyskałyby na prawdzie. Kobieta z nagiem dziecięciem wśród dzieci jadących okrakiem na chmurze, to oddających się ćwiczeniom gimnastycznym, wśród kilku rzekomo Świętych, z których jeden w pozie zgoła nieprzyzwoitej, którą Corregio nazwał Madonną, jest jedynym z nieprzeliczonych okazów modnego wówczas sposobu grupowania pewnej liczby osób pod pretekstem adorowania Najświętszej Panny.

W rzeczywistości trudno tam dopatrzeć się ducha religijnego. Skądby się on zresztą wziął u wybornego malarza rozpustnych scen mitologicznych? „Św. Bartłomiej“ Ribeiry, prędzej przypomina kaźń Marcyasza, albo raczej jest wizerunkiem nadużycia, jakie dwa szkaradne draby popełniają nad równie prawie brzydkim starcem, obdzierając go ze skóry.

Nie na tem jednak skończyły się wpływy renesansu na sztukę religijną. Podstawą cnót chrześcijańskich moralnych jest pokora, którą jeden z Ojców Kościoła określa jako prawdę i sprawiedliwość. Chrześcijanin posiada prawdziwe pojęcie o swojem znaczeniu i stanowisku we wszechświecie, a gdy zechce stosownie do tego postępować i być względem siebie sprawiedliwym w czynie, zostaje pokornym. Wie on wtenczas, że jest istotą przypadkową, pełną błędów i ułomności; dlatego źródła prawdy i dobra szuka po za sobą, i gdy trzeba, umie się zaprzeć samego siebie.

Takie pojęcie i postępowanie jest często przykre i trudne, ale ma tę nagrodę, że człowiek, idąc po drodze dobrej, dochodzi do celu, tworzy dzieła prawdziwe, piękne i trwałe. Poganizm jest antytezą chrześcijanizmu, jak to już wspomniałem; dla niego człowiek jest centrem, celem, słońcem dla samego siebie; — jego ja jest dla niego piewszem prawem, a do tego ja chce on nagiąć wszystko: prawa przyrody, prawa moralne, estetyczne, socyalne, prawdy naukowe, historyczne, filozoficzne, nawet prawdy odwieczne. Łatwo domyśleć się, jaka olbrzymia pycha, a zarazem jaki fałsz niezmierny leży w podstawie i w całej budowie takiego zapatrywania się na rzeczy. Renesans był ogromnym krokiem wstecz ku pogańskiemu poglądowi na świat i człowieka, więc też utwierdził w nim coraz bardziej rozrastającą się pychę i stawianie siebie, swoich zachceń i zapatrywań na pierwszym planie. Artyści przeniknęli się taką przyjemną dla miłości własnej metodą bardzo łatwo. Nie poprzestali na pozbyciu się tego, co w ich samej rzeczy krępowało, ale jak to często bywa, przerzucili się w drugą ostateczność.

Niekrępowanie się niczem, a poddawanie wszystkiego własnemu sposobowi widzenia, stało się dla nich prawem— i za to są dotąd chwaleni. „Kiedy Papież Paweł IV, powiada p. Witkiewicz, zaproponował nieśmiało (?) Michałowi Aniołowi przykrycie nagości figur w „Sądzie Ostatecznym“. Michał Anioł odpowiedział: „Powiedźcie papieżowi, niechaj zajmuje się doskonaleniem ludzi, jest to trudniej, ale pożyteczniej, niż poprawiać obrazy“ — i malował da-

lej tak, jak sam chciał" [1]) I to mówi z widocznem zadowoleniem ten sam p. Witkiewicz, który tak surowo, często nawet złośliwie, karci dzisiejszych malarzy za to, że chcą malować „tak, jak sami chcą". Jeżeli nie wolno dać jednej kreski, położyć jednego tonu wbrew prawdzie natury, a dla dogodzenia własnej fantazyi czy uprzedzeniom, to czemuż nie zastosować tej arcy słusznej, choć arcy trudnej zasady do całości sztuki? Czyż tylko w naturze materyalnej prawda powinna być szanowaną? Nie, w sztuce prawda powinna być wszędzie: w materyi, w historyi, w naturze i w charakterze ludzi, czy zwierząt, a zatem także i równie koniecznie w naturze moralnej, umysłowej, duchowej człowieka. Dziwna doprawdy stronniczość, czy ślepota, gdy się wymaga prawdy w każdym innym względzie, oprócz ostatniego.

Jeżeli odpowiedź Michała Anioła jest prawdziwa, może służyć za doskonały okaz pychy i zarozumiałości artystów, którym się zdaje... no wiemy, jak wiele się zdaje, a zgoła niesłusznie. I w tym razie genialny malarz omylił się bardzo. Wszystkie pola i działy ludzkich czynów są ze sobą mniej lub więcej związane; sztuki nie stanowią wcale świata odrębnego ani niezależnego od prawdy i moralności. Papież miał zupełną racyę domagać się, by obraz nie obrażał wstydu, zwłaszcza taki, który miał być religijnym. Wtenczas tylko mógłby malarz dać odpowiedź w rodzaju powyższej (choć zawsze mniej zuchwałą i pyszną) gdyby Paweł IV mieszał się do rysunku, kolorytu i t. p. czysto już artystycznej natury rzeczy. „I malował dalej tak, jak sam chciał". A czy dobrze zrobił? Nie, bo należało malować tak „jak było potrzeba", a Michał Anioł nie malował „Sądu Ostatecznego", jak było potrzeba, jak chrześcijanizm go przepowiada, chrześcijanie pojmują, spodziewają się i wyobrażają sobie.

W podobny sposób postępowali i inni artyści. „Artysta wobec tradycyi czuje się swobodnym, powiada Lübke, przerabia święte legendy, treść chrześcijańskich zasad, na

[1]) „Sztuka i krytyka", 451.

swój sposób, z własnej głębi czerpie ducha, ożywiającego tę treść"... Wspomniałem już wyżej, że nic w tej głębi nowego ani wyższego nie znalazł, tylko zawrócił wstecz i zstąpił na dół. Pan Witkiewicz powiada gdzieś bardzo trafnie: „rzeźbiarz czy malarz każdy powinien jednakowo dobrze zachować zasadniczy kształt ręki, nogi lub głowy... ale charakter tej ręki, tej głowy, jest to jego indywidualność". Otóż są rzeczy w sztuce, których pomimo największej fantazyi, artyście zmieniać nie wolno pod karą zepsucia swego dzieła; takiemi są wszystkie rzeczy zasadnicze i istotne. Niewolno zmieniać zasadniczych kształtów ludzkich członków, bo człowiek zamieni się w coś innego; niewolno zmieniać zasadniczych faktów historycznych, bo będą to już nie te fakta; niewolno zmieniać charakterystycznych cech danej osoby, bo się ona w tym razie w innego przemieni człowieka; niewolno zmieniać istotnej treści nawet mitologicznych bajek, nawet podań i legend, bo się one w proch rozwieją; tembardziej niewolno odmieniać dowolnie treści zasad chrześcijańskich, bo są one bezwzględną prawdą, a koszlawiąc je, artysta stworzy dzieło tem brzydsze, im do wyższej rzeczy się zabrał, i im więcej „czerpał z własnej treści i własnego ducha".

Było to jednem z fatalnych znamion renesansu, że artyści przywłaszczyli sobie prawo malowania i rzeźbienia „jak się im samym chciało". Skutki tego były tak samo fatalne dla religijności obrazów niby religijnych, jakby była dla ich kolorytu swoboda malowania ciał ludzkich zielonych, nieba fioletowego i drzew szafirowych.

Skoro się raz popuści wodze egoizmowi, i udzieli zupełnej swobody ludzkiemu j a, wtenczas ono nietylko chce siebie środkiem całego świata uczynić, lecz jeszcze oczy wszystkich na siebie ściągnąć, odbierać hołdy i upajać się dymem pochwał, podziwu, zachwytów;—kadzenie jest koniecznym warunkiem uczczenia bóstwa. Otóż ta chęć ściągnięcia wzroku, a zyskania oklasków, objawia się namiętnością popisywania się. Całe życie próżnego człowieka schodzi mu na pozowaniu, popisach, mówieniu o sobie, przypominaniu nieustannem swej wielkości. Pamiętają może czy-

telnicy moi ustęp z „Listów z podróży“ Odyńca o autorze tablicy mnemonicznej Jaźwińskim, który nawet papieżowi Piusowi VIII nie darował, i na audyencyi u niego ze swą tablicą wyjechał, ku zgrozie i przerażeniu obecnych towarzyszów.

Duch renesansu z natury rzeczy rozwinął w artystach tę nieznośną wadę do wysokiego stopnia, a przez to samo odrazu złożył w głębi sztuki jedno z ziarn i przyczyn przyszłego jej wypaczenia i upadku. Poeci i mówcy współcześni zaczęli chorować na erudycyę i w celu popisania się wciągali do swych dzieł cytaty niezliczone, które w końcu to sprawiły, że czytanie ich było podobne do chodzenia po polu usianem bryłami kamieni.

Architektura, chcąc gwałtem ściągnąć na siebie uwagę, powykręcała i wypaczyła wszystkie architektoniczne i ornamentacyjne części budynków, aż przeszła w dziwactwa barokowe i rokokowe; rzeźba poszła w też ślady i zostawiła nam legiony Świętych w konwulsyach, spazmach, z powykręconymi członkami, dokazujących na swych postumentach takich sztuk łamanych, do jakich nie każdy linoskok byłby zdolny.

Ten sam kierunek objawił się i w malarstwie zaraz na początku renesansu. Wiadomo, że najwyższą sztuką jest takie pokonanie technicznych trudności, żeby wysiłku widać nie było. Ogół profanów zwykle w takich razach sądzi, że nic łatwiejszego, jak „wziąć i zagrać, albo wziąć i namalować“ — znawcy tylko wiedzą, ile ten spokój kosztuje i czego jest wart. Człowiek próżny i pyszny nie poprzestaje na uznaniu znawców, jemu potrzeba podziwu tłumów, dlatego puszcza się na sztuczki poniżające sztukę, kaleczące dzieło jego, co więcej, zmieniające zupełnie jego charakter.

Artysta taki maluje lub rzeźbi nie dlatego by w zewnętrzną szatę ubrać piękno, które w sercu nosi, lecz dlatego jedynie, żeby się pochwalić; do tego jednego celu kieruje wszystko. Otóż kiedy artysta wybrał sobie temat religijny, ale pojął go po ludzku, zastosował do swego widzimisię i upodobania, często arcypoziomego; kiedy nadto

postawił sobie za cel główny popisanie się, zwyciężenie przeciwników, ściągnięcie uwagi i zyskanie oklasków ogółu, to już łatwo domyśleć się, co pozostało w dziele jego z piękna religijnego, jakie w danej postaci lub wypadku miał przedstawić. Zwykle nic, albo bardzo mało zostawało. Owszem, zwykle szwankowało dzieło sztuki i pod względem piękna, bo jak nie wolno obrazu tworzyć z celem wyłącznym uczenia, moralizowania, propagandy pewnych pojęć — gdyż na tem zaraz ucierpi artystyczna jego strona — tak samo nie można tworzyć dzieł sztuki dla popisu, bo często przestanie ono mieć cokolwiek z nią wspólnego, a zawsze mniej lub więcej szwankować będzie.

Przykładów mógłbym mnóstwo przytoczyć, — poprzestanę na kilku, a zacznę od jednego z najgłówniejszych arcydzieł renesansu — od „Sądu Ostatecznego" Michała Anioła Buonarottiego. „Krytykować Michała Anioła! — woła ze zgrozą francuski historyk sztuki i dodaje ironicznie: zapewne nie jest to rzeczą trudną, lecz żeby mieć tę odwagę, trzeba nie mieć przed sobą tego obrazu, napełniającego osłupieniem z podziwu każdą duszę artystyczną" [1]). Jest szczególną właściwością naszego wieku, że mając sobie za zaszczyt krańcowy krytycyzm i zuchwalstwo względem Boga i Wiary, bałwochwalczą i niewolniczą cześć boską oddaje ludziom. Wolno na nice przewracać Ewangelię, niewolno krytykować Buonarotti'ego, Goeth'ego, Wiktora Hugo — dlaczego? — Można wszystkich krytykować, byle mieć do tego potrzebne kwalifikacye.

Muszę wszakże uspokoić czytelnika, że nie myślę wcale porywać się z motyką na słońce, ani z mojemi skromnemi estetycznemi wiadomościami na krytykę Michała Anioła a r t y s t y c z n ą. Jakkolwiek jestem przekonany, że nawet z tego względu omawiany obraz wieleby utracił, nie z czysto religijnych wypłynąwszy pobudek, że gdyby twórca jego chciał oddać piękno tej rodzaju ludzkiego dziejowej chwili, nie zaś piękno tylko ludzkiego

[1]) Charles Blanc. „Hist. des peintres de toutes les écoles». Ecole florent. „Mich. Ange".

ciała, byłby stworzył niezrównane arcydzieło, schowam wszakże te uwagi dla siebie — „nic to albowiem do rzeczy nie przyda“ — i zajmę się tylko śledzeniem, o ile Bounarotti odstąpił od myśli religijnej, mając wyłącznie artystyczną stronę, a raczej chęć popisu na celu.

Niema z pewnością tematu bardziej wspaniałego i wdzięcznego dla chrześcijańskiego artysty nad sąd ostateczny; owszem jest to przedmiot tak ogromny, że tylko pierwszorzędny geniusz mógłby mu należycie podołać. W wyobrażeniach ogółu, sąd ostateczny zawsze się przedstawia, jako dzień straszliwy, dzień kaźni i potępienia, a zatem przekonaniem poszli malarze; wszystkie, bez wyjątku, tej treści obrazy i rysunki jakie widziałem, przeważną, jeśli nie wyłączną uwagę, zwracają na ukaranie odrzuconych. Zapewne, będąc grzesznymi, wszyscy aż nadto mamy racyi do obawiania się sądu ostatecznego i przedstawiania go sobie jako „*dies irae, calamitatis et miseriae*“, ale ostatecznie takie wyobrażenie jest podmiotowem tylko; w rzeczywistości będzie i to, ale i coś więcej jeszcze. Sąd ostateczny to dzień sprawiedliwości, a sprawiedliwość nietylko karze złych, ale i wynagradza dobrych; będzie więc ten dzień wielką chwilą ostatecznego zwycięstwa prawdy i sprawiedliwości, dniem miłości i szczęścia, i dla tego jeżeli ze względu na nasze grzechy mamy racyę obawiać się go, to znowu każde serce sprawiedliwe może i powinno z autorem Apokalipsy pragnąć go i pożądać, i jak on wołać — „przyjdź Panie Jezu“ — przyjdź rychło — przyjdź zaraz.

Otóż chwila wymierzenia sprawiedliwości, dzień rozrachunku z ludzkością całą i zamknięcie jej smutnych dziejów jest dramatem tak przejmującej treści, że wyższej nad nią z pewnością nie będzie nigdy, a zarazem motywem do obrazu religijnego najwdzięczniejszym. Patrzmy tylko. Oto u góry w chwale wielkiej i majestacie zasiadł „Syn człowieczy“ — piękny, jaśniejący, potężny — nad Nim krwawo świeci „znak Syna człowieczego“ — Krzyż, miłość jednych, nienawiść drugich. Obok Niego N. Panna, Apostołowie i Święci, którzy wraz z Nim świat sądzić będą, a u góry tłumy duchów skrzydlatych w milczeniu i skupieniu przy-

patrują się temu, co się dziać będzie. Przed Zbawicielem rozwinęło się „mnóstwo którego nikt nie mógł porachować“, cała ludzkość zbawiona. Oto stoją w purpurze męczeńskiej tłumy płci obojej; narzędzia męki przy nich, a „palmy w ręku ich“; — przy nich blaskiem lilij świecą dziewice i wszystkie serca czyste; tam widać zahartowane w pracy koło winnicy Bożej postaci żarliwych biskupów i kapłanów, tam surowi z siwemi brodami pustelnicy, tam poważne i wstrzemięźliwe wdowy,. umartwieni i rozmodleni zakonnicy, tam miliony milionów prostaczków, ubogich duchem a prawych i pokornych sercem. I oto zwrócił się do nich wszystkich Bóg ich i Oblubieniec ze słodkiemi słowami: „pójdźcie wybrani Ojca mojego, posiądźcie Królestwo, które wam jest zgotowane od wieków“. I wyciągnął ku nim miłośne ramiona, a oni wybiegli ku Niemu sercem i duszą całą i u warg Jego zawiśli. „Pójdźcie“ powiada, — więc ruszyli, i idą, i końca niema tego pochodu. Idą i nucą pieśń tryumfu i szczęścia. — Idą i śpiewają: „Wesoły nam dziś dzień nastał, którego z nas każdy żądał“ — a pieśń ich wezbrała jako szum wód mnogich, i grzmi, nad nimi potężniej od gromu i od huku fal oceanowych i rozradował się od niej świat cały i zadrżał w podstawach swoich, a słońce, księżyc i gwiazdy wszystkie odpowiadają niby echo radośne — Alleluja! Alleluja! A kiedy pierwsze szeregi nikną w przezroczu, bliższe ze czcią i miłością schylają się przed mówiącym do nich Chrystusem, najbliżsi zaś ziemi patrzą w przechodzie z rozmaitem w twarzy uczuciem na inne tłumy, które zapadają w noc ciemną i przepaść bezdenną. Spadają oni w „ogień zgotowany dyabłu i Aniołom jego“ — w twarzach wstyd, ból, rozpacz i nienawiść, a karą ich największą nie pioruny, co nad nimi w czarnych chmurach migocą, nie krwawe języki piekielnego ognia, które już ich z dołu sięgają, ale to, że Ten w górze „najpiękniejszy z synów ludzkich“ nie patrzy na nich, że miłość się od nich odwróciła i słońce zagasło na wieki.

Taką jest treść, a każdy malarz, gdy się w nią dobrze w m y ś l i, pozna, że bez żadnych ubocznych względ-

dów, bez żadnych zamiarów popisania się, na każdym calu olbrzymiego płótna artysta ma takie zadanie, że wszystkie bez wyjątku zasoby jego geniuszu i wiedzy, nietylko mają pole niezrównane do pokazania się, ale możeby nawet nie wystarczyły. W rzeczy samej w tym temacie można rozsypywać wszystkie perły malarstwa, wszystkie jego środki mogą tu być zużytkowane — rysunek koloryt, perspektywa, światłocień, kompozycya — w nieskończonej prawie rozmaitości.

Weźmy dla przykładu samo tło tylko. Światło u góry, chmury w najrozmaitszem oświetleniu, od jasnych w górze do piorunowych, krwawym piekielnym ogniem oblanych u spodu, w oddaleniu błękit w rozmaitem natężeniu do ciemnego lazuru. Jeżeli Chrystus Pan jaśnieje majestatem, pięknością i potęgą, to N. Panna, Apostołowie i Święci i cały tłum zbawiony dają możność oddania nieskończenie rozmaitej gamy twarzy pięknych, szlachetnych, dobrych, a przytem najrozmaitszemi przejętych uczuciami— niewinności, szczęścia, miłości, tryumfu, spokoju, powagi, pewnego przestrachu i zdziwienia w patrzących u dołu na strąconych potępieńców.

Przeciwnie, potępieni nietylko dają możnosć przedstawienia przeróżnych uczuć negatywnych, ale i całej brzydoty moralnej. Artyści zwykle o tem zapominają i malują tylko w kontorsyach rozmaite, często piękne nawet ciała. Powinniby pamiętać, że potępieni, to przedewszystkiem nie są ludzie cierpiący, ale źli: są to zbóje, złodzieje, rozpustnicy, pyszni, nienawidzący, egoiści — ten więc ich charakter należałoby najbardziej napiętnować. Jeśli do nieba idzie piękno i cnota, to do piekła pójdzie brzydota i grzech. Cała owa zapadająca się do otchłani tłuszcza wraz z szatanami, powinna robić wrażenie, że zło i grzech idzie tam, dokąd mu właśnie iść trzeba. Rozmaitość szat, a w skutek tego i kolorów, nieskończona. Białe suknie dziewic, togi rzymskie dawnych Świętych, palmowe płaszcze i kozie skóry pustelników, habity zakonników, pontyfikalne stroje biskupów, szare świty ubogich, pancerze i hełmy, chorąg-

wie, wieńce, kwiaty, narzędzia męki, — możnaby nawet do pewnego stopnia uwzględnić i nagość u potępionych, boć ona w sensie kościelnym właśnie przystoi, (byle bez obrażenia przyzwoitości), nędzy, cierpieniu i łotrostwu. Co tu efektów kolorystycznych! Ile zaś pola dla rysunku, perspektywy światłocienia, to już każdy malarz z łatwością sobie wyobrazi.

Tak więc artysta przedstawiający Sąd ostateczny ma do wyboru niezmierną moc wszelkich piękności artystycznych, ale żeby ten obraz był rzeczywiście religijnym, powinna z niego widnieć idea religijna, której dzień ten będzie spełnieniem, to jest ostateczny tryumf sprawiedliwości Bożej w nagrodzeniu dobrych i ukaraniu złych. Dlatego jednak by idea ta, jak światło od świecy, biła z obrazu, trzeba żeby była pierwej w duszy artysty, żeby on sam ją poznał, rozważył, rozmiłował się w niej i rozgorzał dla niej; inaczej obraz będzie tylko zimną kombinacyą, będzie służył ubocznym celom, nie idei religijnej, bo to darmo — co nie płonie, nie zapali, co nie świeci, nie oświeci. Trzeba, żeby pierwszą pobudką i pierwszym celem artysty w danym razie było oddanie tej myśli — reszta sama przyjdzie [1]).

Michał Anioł namalował swój Sąd Ostateczny nie dla pobudek religijnych. Bardzo być może, a nawet pewny jestem, że genialny artysta wierzył po chrześcijańsku; z ogłoszonej jego korespondencyi widać, że myślał o śmierci i bał się sądu Bożego, a jednak wielkie jego dzieło nie wypłynęło mu z duszy przejętej na wskroś wielkością tej ostatniej chwili w dziejach ziemi. On utworzył je w celach rywalizacyi, chciał się popisać, pokazać co umie, zaćmić rywalów i w tym obrazie, jak zapewnia Vasari, zamierzył wykazać swe rysunkowe i anatomiczne wiadomości, przed-

[1]) Może mi kto zarzuci, że daleko łatwiej opisać, niż namalować, że natura malarstwa inną jest, niż słowa i nie można tak wszystkiego namalować, jak się opisuje. To prawda. Nie sposób odmalować pieśni, ruchu — ale za to jest forma, kolor, przestrzeń, czego słowo nie posiada. Więc jedno wynagradza się drugiem.

stawiając ciało ludzkie we wszelkich możliwych pozycyach [1]). Prawda, że z zadania swego, jak znawcy utrzymują, wywiązał się po mistrzowsku, że wszyscy artyści współcześni patrzyli na jego obraz *con 'stupore e maraviglia*, był to jednak w rzeczywistości genialny „majstersztyk", ale nie obraz religijny. Niewiem czy religijnego ducha zgoła już tam niema, ale czysto ludzkie, światowe a nawet pogańskie naleciałości tak zaciemniają i zakrywają pierwiastki religijne, że papieże, pozostawiając ten obraz od trzech wieków na miejscu, pomimo radykalnie zmienionych pojęć o sztuce religijnej, dają bezwątpienia przykład niezwykły tolerancyi i poszanowania dla artystycznego geniuszu i cennej dawnych czasów pamiątki.

Bounarotti wybrał sobie drugą surową stronę sądu ostatecznego, to jest ukaranie grzesznych. Nic przeciwko temu mieć nie można, bo ten przyszły wypadek jest dogmatem wiary, ale sposobowi w jaki to uskutecznił, ze strony chrześcijańskiego pojmowania rzeczy, nie jedno można zarzucić. Więc najpierw Chrystus Pan przedstawiony tam jest w akcie rzucania piorunów na grzeszników. On podniósł się, jakby ich przeklinał i wypędzał osobiście, pełen gniewu i grozy. Niaraz zdarzało mi się spotykać ze zdaniem lepszych znawców ode mnie, że ten Chrystus to nie Bóg — człowiek chrześcijański, ale raczej *Jupiter tonnans*. Piszę się na to zupełnie. To nie jest Sędzia ludzkości, jak go Ewangelia maluje — pocóż On sam miał rzucać się, piorunować, miotać jak egzekutor sprawiedliwości i jej sługa, On wszechpotężny, On Bóg? Dla Niego dosyć, że wyrok wyda na potępieńców i odwróci się od nich; wymiatanie i pasowanie się osobiste nie licują ani z powagą, ani z potęgą Jego.

Tak też tę scenę opowiada Ewangelia: „Tedy rzecze i tym, którzy po lewicy będą: Idźcie odemnie przeklęci w ogień wieczny, który zgotowany jest dyabłom i Anio-

[1]) «l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro, che la perfetta e proportironalissima compositione del corpo umano ed in diversissime attitudini. (Vite—Michelang. Buonarotti).

łom jego... I pójdą ci na mękę wieczną, a sprawiedliwi do żywota wiecznego“[1]). Jakże daleko bardziej po chrześcijańsku zrozumieli Chrystusa Sędziego niektórzy z poetów w utworach swoich! Zwycięskiemu np. wodzowi przewrotu socyalistycznego w „Nieboskiej komedyi“ ukazuje się Chrystus oparty na Krzyżu, w cierniowej koronie i patrzy na niego, a Pankracy wzroku tego znieść nie może i od niego ginie. „Połóż mi dłonie na oczach, krzyczy przerażony, zadław mi pięściami źrenice, oddziel mnie od tego spojrzenia, co mnie rozkłada w proch... widzę wciąż, daj mi choć odrobinę ciemności!“

Kiedy tak na obrazie Michała Anioła, Chrystus gniewa się i piorunuje, całe otoczenie, wszyscy Święci, sama nawet N. Panna są przerażeni i drżą ze strachu. Według mnie jest to zupełnie mylne i niechrześcijańskie pojmowanie sądu strasznego. Że my ludzie śmiertelni i grzeszni, teraz ze strachem o tem myślimy, to rzecz naturalna, ale czegóż mają bać się i drżeć Święci i zbawieni w dniu onym? Słowa kościelnego hymnu: *quantus tremor est futurus, quando judex est venturus*[2]) nie do nich się stosują. Oni tylko co usłyszeli zapewnienie szczęścia wiekuistego, tylko co im powiedziano: „Pójdźcie błogosławieni Ojca mego, otrzymajcie Królestwo wam zgotowane od założenia świata“; więc są spokojni i szczęśliwi.

Ależ widok tylu ludzi, potępionych na męki straszliwe bez ratunku, czyż nie może i nie powinien przerazić sprawiedliwych nawet? Stanowczo nie — i tu właśnie najbardziej może widoczną jest różnica, między ludzkiem a chrześcijańskiem pojmowaniem rzeczy. My grzeszni sami obciążeni ciałem, podlegli wrażeniom nerwowym, a co najwięcej niezdolni do utrzymania przed oczyma ciągle i w całej rozciągłości ohydy grzechu i zupełnej słuszności kary, my możemy się przerażać, i nawet widząc cierpienie, a nie widząc jego powodu, współczuć cierpiącym, choć winnym. Wtenczas będzie inaczej. Wówczas wszyscy będą mieli przed

[1]) Mat. XXV. 41, 46.

[2]) Jaki to strach będzie, gdy przyjdzie sędzia...

oczyma dokładny stan duszy każdego i zupełną odpowiedniość nagrody lub kary, wtenczas w całej wspaniałości ujawni się sprawiedliwość Boża, a ta sprawiedliwość jest równie świętą, doskonałą i pożądaną, jak każdy inny przymiot Boży, — dobroć, opatrzność, miłość, zatem jak, wszystko co Bóg robi, napełnić ona może dusze Świętych tylko radością, uznaniem, szczęściem. Owszem, Bóg nie karzący grzesznych nie byłby Bogiem, a za to że ich karze, sprawiedliwi kochać Go będą coraz więcej, dlatego zaś że złych potępi, cieszyć się będą i tryumfować. Przyznaję, że zawsze mnie oburzało to pełne uprzejmości usposobienie dla złego i złych, jakie obecnie w sercach chrześcijańskich nawet panuje, którym się zdaje, że to jest właśnie chrześcijańska miłość bliźniego.

Wiek nasz szczególną troskliwością otoczył grzeszników i to nie pokutujących i nieżałujących, a poczucie sprawiedliwości, różnica między złem a dobrem tak się zatarła, iż wielu wierzących nawet oburza się na samą myśl, że obok świętych i cnotliwych, nie zasiądą do godów Baranka rozpustnicy, krzywoprzysiężcy, krzywdziciele, którzy nigdy nie myśleli przed śmiercią o pokucie i żalu. Nie, tak nie będzie. Dzień sądu będzie dniem sprawiedliwości obustronnej i gdy cnotliwi zobaczą, że nareszcie długie ich czekanie skończyło się, że wszelkie łotrostwa zostaną odkryte i ukarane, doznają uczucia zadowolenia i radości, bez której szczęście ich nie byłoby może zupełnem. W Apokalipsię czytamy, że kiedy trzeci Anioł wylał swoję czaszę gniewu Pańskiego na rzeki i źródła, zamieniły się one w krew. „I słyszałem Anioła wód mówiącego: Sprawiedliwyś jest Panie, któryś jest i któryś był. Święty, któryś to osądził, iż krew świętych proroków wylali i dałeś im krew pić, bo godni są. I słyszałem drugiego od ołtarza mówiącego: tak Panie Boże wszechmogący, prawdziwe i sprawiedliwe sądy Twoje".

Gdy potem zginął i zapalił się „Babylon wielka nierządnica" pijana krwią Świętych, gdy na niej spełnił się wyrok: „Oddajcie jej, jako ona wam oddawała, a wdwójnasób dwojako oddajcie wedle uczynków jej", gdy aż do

nieba podniósł się „dym mąk jej na wieki wieków“, płakali nad nią kupcy i książęta ziemscy i popiołem głowy swoje posypywali, ale Księga święta powiada: „Rozraduj się nad niem Niebo i święci Apostołowie i Prorocy, iż Bóg osądził sąd wasz z niego (z miasta) — i autor jej dodaje: „potemem słyszał jakoby głos rzeszy wielkich na Niebie mówiących: Alleluja, zbawienie i chwała i moc Bogu naszemu jest, iż prawdziwe i sprawiedliwe sądy Jego, który osądził wszetecznicę wielką, która popsowała ziemię wszeteczeństwem swem i pomścił się krwie sług swoich z rąk jej. A powtóre rzekli Alleluja“.

Tak, sprawiedliwi cieszyć się i tryumfować powinni, widząc potępienie grzesznych; a ile wspaniałych scen nastręczy się z tego powodu wyobraźni artysty! Tu męczennicy okazują Sędziemu swoje rany, a wskazując na prześladowców mówią do Niego słowami Apokalipsy: „Pomścij, Panie, krew naszę na nich“; tam święte dziewice odwracają przeczyste oblicza i skrzętnie ogarniają białe szaty swoje, by się nie skalały dotknięciem szpetnych, w kale występku uwalanych rozpustników. Obok wstrzemięźliwi pustelnicy ze wstrętem patrzą na opasłych i obrzmiałych żarłoków i opojów; dalej Apostołowie i ich naśladowcy, świadczą przeciwko fałszywym nauczycielom i samozwańczym prorokom; pokorni i cisi wznoszą się wysoko nad zarozumiałych a pysznych głupców, wszyscy zaś grzesznicy stoją zmieszani, zawstydzeni, przerażeni, zrozpaczeni, wściekli, bluźniący i zapadający się w ciemności wieczne; a miłujący sprawiedliwość człowiek patrzy na taki obraz z ulgą w sercu i powtarza słowa św. Jana: „przyjdź Panie Jezu!“

U Michała Anioła zupełnie inaczej; tam sprawiedliwi w strachu, a potępieni lecą jak liście z drzewa, w najrozmaitszych pozycyach, krzycząc i wrzeszcząc i cała ta scena straszliwa wygląda tak, jakby *Jupiter tonans* wpadł w gniew na pewnych ludzi i rzucał na nich pioruny, a cały Olimp drżał ze strachu, patrząc na jego furyę.

Przechodzę teraz do stron tego obrazu zupełnie już pogańskich w tak wysokim stopniu, że dla każdego są widoczne; są niemi nagość i mitologiczne postacie. Nagość

w religijnym zwłaszcza obrazie i to tak zupełna i bezwzględna jak u Bounorotti'ego, jest rzeczą tak zupełnie przeciwną chrześcijańskim pojęciom, tak niezgodną z duchem i tradycyami sztuki religijnej, że chyba tylko mała liczba zapalonych malarzy, którym anatomia i skurcze świat cały zasłoniły, mogłaby mieć jakieś dla omawianego błędu tłómaczenie. Dlatego nie rozszerzam się nad tem, również jak nad niewłaściwością wprowadzenia do Sądu ostatecznego Charona i Styksu, zaznaczam tylko powyższe rzeczy, jako dowód i przykład, do jakiego stopnia w owe czasy, chrześcijańskie pojmowanie sztuki religijnej osłabło, a wzmogły się wpływy pogańskie, kiedy podobne usterki znaleść się mogły w obrazie zdobiącym domową kaplicę papieską.

Powiedziałem wyżej, że skrzywienie myśli religijnej odbiło się zawsze nawet na stronie czysto artystycznej obrazu i tutaj to samo się stało. Gdyby Michał Anioł zamiast nieszczęsnej myśli popisania się i zgnębienia przeciwników, malował swój „Sąd Ostateczny“ przejęty wszystkiemi jego pięknościami i całą grozą dnia tego, niechybnie zamiast podziwu i uniesień nad doskonałością rysunku (co na religijny obraz za mało) stworzyłby arcydzieło pod każdym względem. Żałować tylko trzeba, że nie głęboka, piękna i wieczna myśl Ewangelii, ale liche ziarno czasowych rywalizacyj padło na tę glebę genialną.

Wdałem się w zbyt długą analizę dzieła Michała Anioła, więc by nie być zbyt rozwlekłym, poprzestanę już na wzmiance o dwóch tylko przykładach. Kto był w akademii sztuk pięknych w Wenecyi, z pewnością zauważył obok Assunty arcydzieła Tycyana, po prawej stronie obraz Tintoretta, któryby mógł być także arcydziełem bez zarzutu, gdyby nie ta nieszczęśliwa chętka popisywania się. Mówię „o Cudzie św. Marka“. Chrześcijański niewolnik, leżący w śmiałem skróceniu, bo głową do widza, nogami wgłąb obrazu, jest męczony za wiarę gdzieś między muzułmanami (co prawda zupełnie po wenecku wyglądającymi). Na wzniesieniu siedzą sędziowie, a oprawca z najwyższem zdumieniem pokazuje im pokruszone przez niewidzialną potęgę narzędzia męki. Nie można dość napatrzeć

się tej scenie, takie tam wszystko piękne, tyle ruchu i życia, taki koloryt, taki rysunek! Cóż kiedy cały efekt psuje sprawca cudu — ten, który skruszył młoty i żelaza, sam św. Marek. Artysta przedstawił go spadającego z góry, a chcąc wykazać swą biegłość w rysunku, namalował go w powietrzu nad niewolnikiem i zupełnie prawie do niego równolegle, tylko w odwrotnym kierunku. Widz spostrzega na pierwszym planie dwie nogi, dalej masę owiniętą w zielone szaty, niezmiernej wielkości księgę pod pachą, rozwianą brodę, czerwone nozdrza, jakieś plamy cielisto-czerwone i włosy. I cały obraz zepsuty, bo jakie można odnieść, nie powiem religijne, ale nawet estetyczne wrażenie, wobec tej dziwacznej postaci spadającej gdzieś z ramy? To też odchodzi się od obrazu, ruszając ramionami i znowu żałując, że zamiast uczucia religijnego, padały na serca artystów błahostki i małostki podrażnionej a wybujałej miłości własnej.

Drugim przykładem, który przytoczyć chciałem, jest fresk Michła Anioła w kaplicy Sykstyńskiej: „Pan Bóg oddzielający światło od ciemności". Przedstawił w niej malarz Boga, jak zwykle w postaci starca, unoszącego się w przestrzeni, a narysowanego w bardzo śmiałym skurczu. Żeby się jednak popisać, na tym samym obrazie, tęż samę postać przedstawił ze strony odwrotnej. Rzeczywiście figura ta zadziwia doskonałym rysunkiem, trudniejszym jeszcze niż pierwszej postaci, ale za to, kto nie wie, co to ma być, nie może sobie zdać sprawy, co znaczy ta postać uciekająca w głąb. Kto zaś wie, może mieć dowód naoczny do jakich niemożliwych dziwactw prowadzi w sztuce religijnej zerwanie z tradycyą, a puszczenie wodzy własnej samowoli i chęci popisu.

Kiedy mówa o chętce popisu, tak rozwiniętej u malarzy Odrodzenia, oczywiście nie można pominąć pola, na którem ona najczęściej lubiła się rozwijać t. j. nagości. Jak teraz malarze nie mogą nacieszyć się „plain air'em" a dla uwydatnienia dostrzeżonego gdzieś szczególnego refleksu, gotowi cały obraz namalować, o nic w nim więcej nie dbając, tylko o ten refleks, tak owocześni nie mogli nasycić się

malowaniem nagości. Rzecz to zresztą dość zrozumiała. Kiedy sztuka zwróciła się do studyów antyków a przedewszystkiem natury, kiedy niby z pieluch i powijaków krępujących, otrząsnęła się z niedołężnego i wadliwego rysunku epoki przedrenesansowej, kiedy poznała się bliżej z pięknością ciała ludzkiego, nic dziwnego, że się w niem rozkochała i że z próżnością młodzieńczą, na każdem miejscu, potrzeba czy nie, — popisywała się ze swoją anatomiczną znajomością.

Dlatego widzimy w owej epoce nagość wszędzie, nawet w sztuce religijnej, i dla ludzi nieobeznanych z dziejami sztuki, jest rzeczą zupełnie niezrozumiałą, dlaczego ten Apostoł (w Assuncie np.) bez żadnej potrzeby ma jednę nogę całkiem prawie nagą; dlaczego ci wyznawcy chodzą rozchełstani, jak pijane włóczęgi, Aniołowie porozbierani jak do kąpieli, Święte wygorsowane niby florenckie lub weneckie panny z XVI wieku. Wszystko to robiło się dla pokazania, że się umie narysować nogę w trudnym bardzo skurczu, że podskórną anatomię posiada się doskonale.

Jako przykłady z setek tysięcy, przytoczę bardzo zresztą piękny obraz Giuli Romano: „Ścięcie św. Cecylii", a drugi przesławną „Komunię św. Hieronima", przez Dominichina. Święta Cecylia, pełna niewinności dziwnego uroku i piękności, klęczy i modli się, rozłożywszy ręce, za nią stoi olbrzymi kat z mieczem podniesionym do ścięcia. Kat ten, oprócz przepaski na biodrach, nic więcej niema na sobie. Nagie jego ciało, pokryte pagórkami muskułów, których dokładnością mistrz widocznie chciał się popisać. I znowu ta chętka popisu popsuła piękne dzieło sztuki. Otóż najpierw ten nagi i ogromny mężczyzna, wobec tej pięknej, czystej postaci dziewiczej, bardzo razi zmysł chrześcijański. Mybyśmy nigdy nie pozwolili, by wobec kobiety uczciwej, szanowanej, czystej, stanął mężczyzna tak brutalnie nagi, a cóż dopiero wobec Świętej i to tak anielsko czystej i wzniosłej, jak św. Cecylia. Niechby stał koło niej tygrys, lew, niechby ją otaczały koła i stosy, ale nie nadzy mężczyźni. Gdyby nawet było tak w rzeczywistości, należałoby malarzowi w obrazie rachować się z tem uczu-

ciem i z tym względem. Zdaje mi się także (choć to może moje osobiste wrażenie), że to ciało przedstawiające powierzchnię bardzo niespokojną, niby morze wiatrem wzburzone, źle licuje z pogodną twarzą Świętej i spokojnemi liniami fałdów i płaszczyzn jej sukni.

W „Komunii św. Hieronima", Święty ten jest przedstawiony całkiem nagi, klęczący u stóp ołtarza i przyjmujący z rąk kapłana świętą Hostyę. Byłem zawsze gorącym wielbicielem—ze względów artystycznych — tego prześlicznego obrazu, ale od pierwszego spojrzenia postać nieubrana Świętego, była dla mnie tonem fałszywym i kamieniem obrażenia. Bo i doprawdy, czy jest choć jeden, nie powiem katolik, ale jakikolwiek ucywilizowany człowiek, który mógłby na chwilę przypuścić, by ktoś tak stary, tak umartwiony, tak surowy, jednem słowem taki święty kapłan jak Hieronim, miał odwagę wejść nagi do kościoła wśród kapłanów i kobiet, i tak klęknąć do Komunii? Myśl podobna byłaby tak dziką i wstrętną zarazem, że nikt jej z pewnością na chwilę do głowy nie przypuści; a jednak moda i chęć popisu kazała zacnemu Dominichinowi popełnić taką potworną niedorzeczność, deptać tak szkaradnie prawdę historyczną. I znowu trzeba żałować, że złe ziarno padło na dobrą glebę i zły owoc przyniosło.

Nie dla samego jednak tylko popisu nagość rozgościła się w obrazach za czasu Odrodzenia i później—wprowadziła ją jeszcze zmysłowość. Jako ulubiony przedmiot pastwienia się w ten sposób nad pamięcią nawróconej grzesznicy, była św. Marya Magdalena. Malarze uwzięli się, żeby w jednej osobie uwidocznić teraźniejszą czystość i pokutę wraz z dawniejszą rozwiązłością. Myśl to arcyzabawna, ale dlatego właśnie *„elle a parfaitement pris dans les demicervelles"* (Veuillot) i powstały tysiące wizerunków rozebranej kobiety z napisem: „Magdalena". Autorom ich do głowy nigdy nie przyszło, że człowiek żałujący szczerze za jakieś wybryki, unika nawet ich cienia, brzydzi się ich wspomnieniem — i malowali pokutującą Magdalenę tak, jak ona nawet w czasie grzesznego swego życia nie chodziła.

Brak odzienia przedstawiał w wyobraźnni tych panów dawne grzechy; dyscyplina, grota, książka i trupia głowa wyobrażały pokutę. Zapomnieli zupełnie, że wyobrażenie czegoś w dziele sztuki za pomocą tylko podpisu, symbolu, znaku umówionego, jest przyznaniem się do bezsilności — to też nie było w tych obrazach pokuty ani nawrócenia, były piękne damy w takim stroju, w jakim „nie bywają nigdy przez mężczyzn widziane“.

Jeszcze zresztą było pół biedy, kiedy Magdalenę malował taki Corregio, Battoni, Furini. U pierwszych dwóch widzimy bardzo piękne kobiety, które zapewne chowając się od gorąca, pokładły się w cieniu drzew lub groty, rozłożyły się bardzo wygodnie i czytają — co? Coś niezbyt smutnego, bo twarze pięknych czytelniczek pogodne (zwłaszcza u Corregia), a że tam przy nich leży trupia głowa i dyscyplina, to już tylko dla ekscentryczności, bo nie widać żeby na pierwszą szczególną zwracały uwagę, lub używały drugiej. Furiniego Magdalena jest śliczną młodą panienką, którą jakieś gbury obdarły do nitki i wrzuciły do ciemnej pieczary, więc jęczy tam i lamentuje biedaczka — i ma racyę; pozycya rzeczywiście szpetna, wyjść trudno, a choćby i można było, to jak się ludziom pokazać!

Jeszcze jednak, powtarzam, takie Magdaleny, pół biedy, cała bieda to te nowsze ladacznice obnażone, które wprawdzie klęczą i ręce składają, ale twarz ich obmierzła i oczy bestyalskie, choć nad niemi malarz równie jak one zezwierzęcony, napisał „Magdelene“. Takie malowania, logiczny skutek dawniejszego kierunku, tylko obrzydzenie i wzgardę obudzić mogą w duszy chrześcijanina; to też „*non ragioniam di loro*“, powiem jak Dante, tembardziej, że gdzieindziej szerzej rozpisałem się o znaczeniu nagości w sztuce.

III.

Charakter Aniołów w Piśmie św. — Artyści przedrenesansowi przedstawiają ich zgodnie z nauką wiary. — Renesans zapomina o ich rzeczywistej naturze. — Przerabia na ludzi, wprowadza nagość. — Aniołowie jako dzieci — jako karykatura — kilka przykładów. — Charakter śmierci i pomników grobowych u pogan i chrześcijan. — Niezmierna między nimi różnica. — Przykłady.—Zakończenie.

Bezwarunkowi zwolennicy Odrodzenia jak np. Graus [1]) utrzymują, że wszelkie skargi na spoganienie sztuki tej epoki, zwłaszcza religijnej, nie mają żadnej podstawy; owszem, ta ostatnia z nową siłą i niewidzianym dotąd przepychem rozwinęła się, a pomawianie sztuki pogańskiej o jakikolwiek wpływ i wkradanie się do chrześcijańskiej jest zupełną kalumnią.

Dowodziłem, i jak mi się zdaje, dowiodłem, że było inaczej, że spoganienie sztuki zaczęło się rzeczywiście w epoce renesansu i kilka kierunków, w jakich się ono odbywało, wskazałem. Prawda, że przyczyną tego nie były wyłącznie zabytki sztuki pogańskiej; owszem, przeważnie tu działały pojęcia i zasady, jakie się wówczas coraz bardziej rozszerzały, nie da się jednak zaprzeczyć, że i sztuka pogańska bezpośrednio przyczyniła się do takiego obniżenia poziomu sztuki religijnej. Żeby się o tem przekonać, najlepiej będzie przypatrzeć się niektórym szczegółom; właśnie o dwóch takich obszerniej nieco wspomnieć zamierzam, a najpierwej o sposobie przedstawiania Aniołów.

Rozum nic mieć nie może przeciwko temu, żeby łań-

---

[1]) „Die Katolische Kirche und die Renaissance“.

cuch istot coraz doskonalszych, zaczęty na ziemi, kontynuował się dalej i kończył aż u stóp tronu Bożego; owszem wszystko przemawia za tem, że człowiek, złożony z materyi i ducha, stoi pośrodku stworzenia: na końcu materyi a na początku ducha, który po za ziemią coraz doskonalszy wznosi się coraz wyżej i wyżej. O istnieniu jednak istot duchowych, doskonalszych od człowieka, za pomocą samego rozumu nic pewnego dowiedzieć się nie możemy. Objawienie tylko upewnia nas, że w samej rzeczy są Aniołowie i ono też podaje rozmaite dane o ich naturze i stosunku do człowieka. Oczywiście, chrześcijanin przyjmujący Objawienie, jako prawdę od Boga pochodzącą, wierzy w istnienie Aniołów i powinien ich przedstawiać sobie tak, jak o nich Księgi święte mówią.

Otóż w Piśmie św. duchy te występują bardzo często, ale zawsze w charakterze jednakowym, bez względu na rozmaitość autorów a także czasu i miejsc, w jakich Księgi jego powstały. Nigdy nie spotykamy w nich rozmaitych bredni, zgoła z naturą duchową niezgodnych, które się wkradły do poezyi europejskich narodów z podań muzułmańskich czy też pogańskich. Nigdzie tam niema naprzykład ckliwych a tak niedorzecznych romansów między Aniołami i córkami ziemi, owszem zawsze i wszędzie w Biblii są oni duchami dobrymi, w naturze swej doskonałymi, od ludzi niezmiernie wyższymi naturą, wolą, rozumem, świętością. Zawsze im towarzyszy wielka powaga, czystość doskonała, wielka piękność, mądrość i moc.

To też wywierają potężne wrażenie na tych, którym się ukazują. Daniel gdy ujrzał Anioła, upadł na twarz, a gdy go ten podniósł, stał „drżąc“; tak samo św. Jan w Apokalipsie. I nic dziwnego. Jeżeli ziemska piękność w taki zachwyt ludzi wprowadza, jeżeli geniusz Aleksandra Macedońskiego lub Napoleona tak porywał, że miliony szły za nimi, a tysiące ginęły dla nich, to cóż człowiek czuć może i jak się znajdować wobec tych istot doskonałych, patrzących ustawicznie na Boga, otaczających tron Jego, rozpromienionych wiecznem szczęściem, jaśniejących olbrzymim rozumem i niezmierną wiedzą!

Gdzie jest piękno, mądrość, szczęście, tam jest i poezya; to też Aniołowie są poetyczni i pełno miejsc w Piśmie św. tak wysoce artystycznych, że aż proszą o pędzel albo rymy.

Oto przykładów parę. Św. Jan w Apokalipsie widzi Niebo otwarte, stolicę Bożą i Baranka, a przed nimi „rzeszę wielką, której nie mógł nikt przeliczyć, ze wszech narodów i pokoleń i ludzi i języków... przyobleczeni w szatę białą a palmy w ręku ich i wołali głosem wielkim mówiąc: Zbawienie Bogu naszemu, który siedzi na stolicy i Barankowi. A wszyscy Aniołowie stali około stolice... i pokłon czynili Bogu mówiąc: Amen. Błogosławienie i chwała i mądrość i dziękowanie, cześć i moc i siła Bogu naszemu na wieki wieków. Amen“.

Kto słyszał wzbierające coraz silniej głosy licznego chóru, grzmiące coraz potężniej trąby, kotły i instrumenta orkiestry, wstrząsające ścianami i filarami kościoła, gromy kontrabasu i bombardu w organach, gdy w górze unosiły się i rwały gdzieś za obłoki, za gwiazdy i błękity soprany i tenory, oboje, flety i waltornie, niech sobie wyobrazi ten Majestat niezrównany nieba napełnionego Świętymi i duchami, śpiewającymi Bogu: „błogosławienie i chwała i mądrość — dziękowanie, cześć i moc“ — a jednocześnie, jak kłosy niezmiernego łanu pod tchnieniem wiatru, te wszystkie jasne postacie chylą się i kłaniają przed Siedzącym na tronie i Barankiem — przed słońcem prawdy i dobra, przed Najwyższą Miłością. I oto po tym hymnie wspaniałym, po tem olbrzymiem *unisono,* Anioł otworzył siódmą pieczęć „i stało się milczenie na Niebie, jakoby pół godziny“. Wśród uroczystego milczenia, występuje Anioł jeden i „stanął przed ołtarzem mając kadzielnicę złotą i dano mu wiele kadzenia, aby oddał z modlitw wszech Świętych na ołtarz złoty, który jest przed stolicą Bożą. I wstąpił dym kadzenia z modlitw świętych z ręki Anioła przed Boga. I wziął Anioł kadzielnicę i napełnił ją ogniem z ołtarza i rzucił na ziemię i stały się gromy i błyskawice i trzęsienie ziemi wielkie“ [1]).

[1]) Apocal. VII i VIII.

Albo jaki jest wspaniały ten znowu opis Anioła: „I widziałem drugiego Anioła mocnego, zstępującego z Nieba, w obłok obleczonego, a na głowie jego tęcza, a oblicze jego było jako słońce, a nogi jako słupy ogniowe... i postawił nogę swoję prawą na morzu, a lewą na ziemi, i zawołał głosem wielkim jako, gdy lew ryczy. A gdy zawołał, wymówiły siedem gromów głosy swoje. A Anioł, któregom widział stojącego na morzu i na ziemi, podniósł rękę swoję do Nieba i przysiągł przez żywiącego na wieki wieków... że czasu nie będzie więcej".

W innem znowu widzeniu św. Jan widział Baranka stojącego na górze Syon, a około niego tłumy tych, którzy „dziewicami są, — a w uściech ich nie znalazło się kłamstwo i śpiewali jakoby pieśń nową", której żaden inny oprócz nich śpiewać nie mógł, a głos ich wydał się Apostołowi, „jako głos wiela wód i jako głos gromu wielkiego i jako cytrzystów, grających na cytrach swoich" — a gdy tak oni śpiewali wiecznie nową pieśń miłości zbliżyła się godzina kary nad Babilonią wielką — „i widziałem drugiego Anioła lecącego przez pośrodek Nieba, mającego Ewangelię wieczną, aby ją opowiadał siedzącym na ziemi i wszelkiemu narodowi i pokoleniu i językowi i ludowi, mówiąc głosem wielkim: bójcie się Pana i cześć Mu dajcie, iż przyszła godzina sądu Jego", — godzinę tę coraz bliższą, zwiastują coraz inni Aniołowie, aż się w końcu wypełniła przepowiednia.

Nietylko w widzeniach proroczych i objawieniach wszystkie ważniejsze sprawy ludzkie stają się pod przewodnictwem Aniołów, bo i w rzeczywistości, o ile ją znać możemy z Pisma św. i podania, Aniołowie byli sługami i narzędziami Boga w sprawowaniu rządów nad światem. „Izali wszyscy nie są, zapytuje Paweł św., duchowie usługujący, na posługę posłani dla tych, którzy dziedzictwo zbawienia wziąć mogą". Więc widzimy Anioła strzegącego wrót utraconego raju, Anioł zabija pierworodne Egipcyan, by umożebnić wyjście uciśnionego Izraela, później niszczy wojsko Senacheryba rozłożone pod murami Jerozolimy, Anioł przepowiada Danielowi czas przyjścia Mesyasza, po-

ciesza Agarę ginącą z pragnienia na pustyni, przeprowadza młodego Tobiasza i staremu wzrok przywraca, Anioł zwiastuje N. Pannie, że zostanie Matką słowa Bożego, umacnia Zbawiciela w Ogrójcu, wyprowadza Piotra z więzienia, słowem widzimy ich wszędzie występujących w roli szczytnej i szlachetnej jako wykonawców ważniejszych zamiarów Bożych względem ludzi i ziemi; z drugiej strony w stosunku do ludzi, jako istoty wyższe, potężniejsze, a opiekuńcze, otaczające ludzkość tą troskliwością, jaką mocniejsi i lepsi darzą słabych i biednych.

Sztuka przedrenesansowa pojmowała i przedstawiała Aniołów w sposób zupełnie zgodny z pojęciami, jakie o nich dawała wiara. Ogólnym charakterem tych reprezentacyj była godność, szlachetność w postaciach anielskich, wielkie poszanowanie dla nich ze strony artystów. Nigdy postać Anioła nie była używaną do jakiejś posługi nieodpowiedniej, nie znajdowała się w położeniu niestosownem, nie przyjmowała pozycyi nieodpowiedniej wysokiej doskonałości i godności tych duchów szczęśliwych. Jeżeli Anioł klęczał to tylko przed Bogiem, albo przed N. Panną. Wyjąwszy rzadkie i specyalne wypadki, jak np. widzenie Ezechiela, Aniołowie zawsze byli przedstawiani pod postacią ludzką, jako piękni młodzieńcy. „Piękność w swoim kwiecie widnieje w postaci Aniołów, powiada Józef de Maistre, jednoczą się w nich wdzięk bez miękkości i moc bez szorstkości. Wieczna młodość świeci na tych twarzach niebiańskich, nigdy oni nie byli dziećmi i starcami nigdy nie będą. Przedstawiano ich jako młodzieńców w początku swej młodości, gdy na ich twarzach przeważa już męskość, ale nie zaginęło jeszcze zupełnie podobieństwo niejakie do kobiety, tak że jednoczono w nich piękność obojga płci. Taki sposób zdawał się najwłaściwszym dla przedstawienia bezcielesnych duchów, wiecznie młodych, pięknych i szczęśliwych“. I to był pierwszy warunek konieczny; drugi wypływał z niego — że Aniołowie powinni być zawsze odziani całkowicie, oprócz stóp, które zostawiano bose, bo obuwie jest oznaką chodzenia pracowitego po ziemi, nogi bose

a nie spracowane, były jedną z oznak nadziemskiej natury Aniołów.

Wzgląd ten nakazywało najpierwej uczucie skromności, ale i to także, że odkrywając ciało Aniołów, z konieczności już silniej zaznaczałaby się ich płeć, a zatem osłabiałoby się pojęcie o ich bezcielesności i bezpłciowości. W miarę coraz większego obnażania Aniołów, coraz mniej odpowiadali oni pojęciu chrześcijańskiemu o ich naturze, a coraz więcej stawali się ludźmi. I tutaj jak wszędzie, uwidoczniał się ten, wspomniany wyżej, prąd i kierunek zniżania wszystkiego i wszystkich do poziomu człowieka, przerabiania Boga, Świętych i Aniołów na czystych i szczerych ludzi, Nieba na naszę ziemię. Tak samo robili poganie.

W końcu, trzecim koniecznym warunkiem postaci anielskiej były skrzydła, jako oznaka ich natury nieziemskiej, zdolności przenoszenia się łatwego z miejsca na miejsce, jako symbol ich ciągłej gotowości do rychłego spełniania rozkazów Bożych. Istoty mające skrzydła, są na ziemi najlżejszemi, więc też przez analogię obdarzano niemi Aniołów. Zachowywano przytem ten zwyczaj, że skrzydła były duże, tak żeby mogły naprawdę unieść człowieka, gdyby je posiadał. Było to piękniej i logiczniej, niż owe maluśkie skrzydełka, jakie później weszły w modę, a na których najwyżej chyba gołąb mógłby się utrzymać.

Nie wchodzę w dalsze, bardzo liczne szczegóły ikonografii Aniołów, bo mi szło o zaznaczenie tylko powyższych cech, potrzebnych do wykazania zmian, jakie zaszły pod tym względem w czasie Odrodzenia i potem. Otóż artyści renesansowi rozmiłowani w nagości i wiecznie się z nią popisujący, zaczęli bez najmniejszej racyi i potrzeby skracać odzienie Aniołom i ich samych przerabiać na zwyczajnych młodzieńców z kości i ciała. Zaczęto odkrywać pierś, ręce, nogi, a że przytem trzeba było gwałt zadawać logice, draperye układać w sposób niemożliwy, łamać tradycye i zmieniać zupełnie znaczenie tych postaci, o to się nikt nie troszczył i głowa o to nikogo nie bolała.

Oto np. w znanej „Nocy Bożego Narodzenia" Correggia, widzimy na dole ogromnego pasterza z obnażonemi

nogami, o co mniejsza jeszcze; ale u samej góry przewraca się w dziwnych susach kilku prawie nagich młodzieńców, których gołe ciała, a zwłaszcza już nogi tembardziej zwracają uwagę, że są oświetlone, a naokoło noc. Co może być wspólnego w tych rozhukanych chłopcach z Aniołami takimi, w jakich wierzy chrześcijanin? „Sąd ostateczny“ Michała Anioła, przedstawia coś jeszcze gorszego — to kilku wrzekomych Aniołów, poniewierających Krzyżem Chrystusowym. Wszyscy oni zupełnie nadzy (a ta odrobina draperyj, jaka jest na nich, dodana z rozkazu Piusa IV czy V). Skrzydeł zupełnie nie mają, za to posiadają silnie rozwinięte muskuły i są po prostu chłopcami około lat dwadzieścia mającymi. Więc jeden, ten co najwyżej, włożył sobie górną część Krzyża na plecy, a przytrzymuje go bez żadnej ceremonii założonemi w tył rękoma, niby worek z piaskiem, czy deskę jaką. Drugi niżej uchwycił się jedną ręką za Krzyż, a prawą nogę całą na niego założył, trzeci z furyą przypadł do stóp Krzyża i głowę pod niego podłożył, trzej inni kręcą się po bokach, wrzekomo pomagając.

Patrząc na tę scenę, dziwi się człowiek, po co aż sześciu takich zuchów, tak się wysila na podniesienie Krzyża z cienkiej dość deski, kiedy jedenby wystarczył, dziwi się, jaki to duch zły ich opętał, że się z taką furyą miotają, że tak bez żadnego uszanowania obchodzą się ze znakiem zbawienia. Z prawej strony obrazu kilku podobnych chłopców pora się z kolumną biczowania, a że ciężka, więc urządzili koło niej tak wściekłą sarabandę, że opisać jej nie sposób. Czasami podobne sceny przedstawiają w kąpieli źle wychowani chłopcy, ale i ci nigdy do nich Krzyża ani narzędzi męki Pańskiej nie używają.

Tak to daleko i geniusz nawet zajść może, jeżeli treść „religijnych legend“, jak powiada Lübke, będzie czerpał z własnej duszy i dowolnie je będzie przerabiał.

Albo to nowy przykład, co prawda znacznie późniejszy — „Boże Narodzenie“ Jozuego Reynoldsa. Na dole obrazu tłuste, przynajmniej roczne dziecko bawi się z członkami otaczającej je angielskiej rodziny, a stojący obok

rozczochrany angielski węglarz (trzeba się domyśleć, że to ma być św. Józef) wskazuje na nią palcem kilku również angielskim pastuszkom. Na górze chmury, a na nich rozłożył się bardzo wygodnie, doskonale zbudowany dwudziestoletni młodzieniec, zupełnie bez ubrania. Temu ani w głowie, co tuż pod nim się dzieje, ale podparł brodę ręką i wpatrzył się głęboko zadumany w lewy kąt obrazu u góry, gdzie wśród jasności widnieje gwiazda. Dlaczego ten piękny nieubrany młodzieniec siedzi tak na mgle nad angielską rodziną, odgadnąć niepodobna, bo choć podpis głosi „Narodzenie Pańskie", to jednak z Ewangelii wiadomo, że odbywało się ono inaczej.

Przykładów możnaby tysiące przytoczyć, ale mi pilno do innego nadużycia, wprowadzonego przez renesans, które mi się jeszcze bardziej niż poprzedzające rażącem i krzyczącem wydaje, to jest do przedstawiania Aniołów w postaci dzieci. Czy można ich tak przedstawiać? Na pytanie to, Grimouard de Saint Laurent odpowiada, że czasami można, lubo bardzo rzadko, mianowicie, gdy się pod tą postacią objawiali jak np. św. Franciszce Rzymiance, albo gdy tego wymagają pewne względy, np. przyzwoitości. Tak Ghiberti na drzwiach chrzcielnicy florenckiej przedstawił tylko co stworzoną Ewę, podnoszoną przez Aniołów — dzieci; uczynił zaś to dlatego, by nie dać powodu ludziom zmysłowym do szyderstw, gdyby ją był otoczył młodzieńcami.

Co do pierwszego wypadku, to jeśli Anioł objawił się w postaci dziecięcej św. Franciszce, albo, jak chce legenda, św. Augustynowi, rozmyślającemu o Trójcy św. nad brzegiem morza, to oczywiście tak go przedstawić trzeba; co do drugiego, pozwolę sobie zupełnie odstąpić od zdania francuskiego estetyka. Niedołęstwo postaci dziecięcej, brak w niej tych cech charakterystycznych, jakie w Aniołach uznajemy, to jest rozumu, woli, świadomości swego szczęścia i swej wyższości, tak stanowczo sprzeciwiają się pojęciu, jakie Wiara daje nam o Aniołach, że mojem zdaniem lepiej zaniechać przedmiotu, który jak wyżej wymieniony inaczej przedstawiony być nie może. Prezentacya Ewy

przez Aniołów jest fantazyą — lepiej więc ją poświęcić dla prawdy, a tej za to nie nadwerężać.

Rzeczywiście trudno zrozumieć, jak każdemu chrześcijaninowi nie rzuca się odrazu w oczy niestosowność podobnych wyobrażeń. Dziecko mieć może twarzyczkę piękną, ale ani myśl, ani uczucie, ani wola, ani żadna z wyższych władz duszy na niej piętna swego wybić jeszcze czasu nie miała; dziecko zachwyca nas pulchnymi kształtami ciała, pięknym jego kolorytem, naiwnością, niewinnością zresztą swego oblicza, ale niewinnością nieświadomą jeszcze siebie: wszystko to bardzo piękne i dobre, ale nic niema wspólnego z tą doskonałością i wyższą nad ludzi naturą, jaką przyznajemy Aniołom.

Trudnoby też było zrozumieć, skąd artystom Odrodzenia przyszedł niefortunny koncept przerobienia Aniołów na dzieci, gdyby nie pogańskie zabytki i wspomnienia. Pogańska sztuka miała swoich „genii“, a przedewszystkiem swoich Erosów, Kupidynów, albo Amorów. Wiadomo, że ten bożek miłości przeszedł pod koniec pogaństwa w poniewierkę; namnożyło się ich mnóstwo i doszło do tego, że na obrazach kobiety trzymały ich w kojcach i sprzedawały jak kurczęta. (Sceny z malowideł pompejańskich). Malarze przypomnieli to sobie i wprowadzili tę niedorzeczną mitologię do sztuki religijnej. Już Rafael w Madonnie Sykstyńskiej pozwolił sobie na to, umieściwszy u dołu dwoje dzieci skrzydlatych. Prawda, że te pacholęta są cudnie piękne, że są potrzebne dla dopełnienia ugrupowania osób, niemniej jednak jest prawdą, że to nie są Aniołowie, lecz dwa Erosy, a w najlepszym razie jakieś fantastyczne geniuszki.

Nadużycie to przyjmuje prawdziwie przerażające rozmiary i trudno się z niem rozminąć; przytem Aniołowie przyjmują nietylko postać amorków, ale i charakter ich błazeński. W „Madonnie ze św. Sebestyanem“ Corregia (w Dreznie), mały dzieciak taki siadł okrakiem na chmurze i paraduje, w Madonnie ze szkoły Rubensa (tamże) krzywonogi, prawie nagi młodzieniec ze skrzydłami, podtrzymuje kosz z owocami, który, całkiem już nagi a skrzy-

wiony jak nieszczęście, dwuletni może chłopaczek podaje Madonnie; po pniu zaś stojącego tuż drzewa, drapie się jak kociątko, mały już całkiem, skrzydlaty geniuszek.

Czy może dalej zajść poniewieranie tak świętemi postaciami, jak Aniołowie, do których się modlimy i przed którymi Prorocy i Apostołowie drżąc, padali na twarze? W Luwrskiej Madonnie Murilla, taki dzieciak — aniołek schował się w chmurę i tylko z niej widać mu nóżki i brzuszek, u innych znowu stronę przeciwną. Tycyan swoję Assuntę otoczył całą chmarą nagich dzieci w pozach najbardziej nieprzyzwoitych, śmiesznych, rozwydrzonych. Jaką styczność Wniebowzięcie N. Panny, fakt tak pocieszający, piękny, a nadewszystko tak bardzo poważny, mieć może z tłumami tłustych bębnów, nie mogących mieć najmniejszego wyobrażenia o tem, co się około nich dzieje?

Gdy chrześcijanin wierzący, o tej tajemnicy rozmyśla, dusza mu się w błogości rozpływa, Kościół otacza ją wielką uroczystością, a w *officyum* dnia tego powiada; „Wniebowzięta jest Marya, radują się Aniołowie i weseli błogosławią Pana“; a gdy się rzuci okiem na obraz, spostrzega się obok bardzo nieraz pięknej i natchnionej postaci Matki Boskiej, kilkadziesiąt nagich chłopczyków, magających w chmurach koziołki, bawiących się w chowanego i przyjmujących takie pozy, za jakie niechybnie od matki dostaliby kilka „gorących placków“.

Według Objawienia, Aniołowie są posłami Bożymi, wykonawcami Jego zamiarów; względem ludzi zaś są ich przewodnikami i opiekunami; tak też ich sztuka rzeczywiście chrześcijańska przedstawia. Jeżeli zaś wprowadza ich do obrazu fantazya (chrześcijańska) tylko, to występują mniej więcej w roli chórów w greckich tragedyach, są tłómaczami uczuć artysty albo widza; więc płaczą przy Chrystusie ukrzyżowanym, weselą się przy Wniebowzięciu N. Panny, pełni pokory i świętego zdumienia patrzą na Chrzest Pana Jezusa, dodają męstwa męczennikom, rozpościerają skrzydła opiekuńcze nad sierotą.

Odrodzenie wszystko to zmieniło i dało mniemanym swoim Aniołom rolę wprost przeciwną, bo sług, a często

trefnisiów ludzkich. Na baldachimie naprzykład ambony, na kilku białych drewnianych plackach, mających wyobrażać chmury, siedzi parotygodniowe „bobo“ ze skrzydłami wróbelka i dmnie co siły w złoconą trąbkę; przed św. Janem z Nepomuku, fruwa nagi elfek, trzymając w dwóch paluszkach -- czerwony język, albo też kładąc palec na buzi; przed św. Katarzyną usłużne aniołki zbierają połamane koło męczeńskie; nad św. Franciszkiem Salezym kilku takich psotników unosi książki wykradzione z jego biblioteki, a przez niego napisane; na dole dobijają męczennika, a z góry spada na złamanie karku dwumiesięczny, nagi jak dłoń dzieciak, wywijając nóżkami i niosąc w jednem ręku palmę, a w drugiem koronę — jak gdyby w Niebie nie było już kogo lepszego dla przyjęcia Świętego; w kościele oni podtrzymują kropielnicę, wykrzywiają się, siedząc na końcach gzemsów, na przeróżnych grobowych pomnikach; oni tam rzewnie płaczą, że umarła pani X., lub pełne nadziei dziecko Y. Słowem, z chrześcijańskiego pojęcia o Aniołach nie zostało nic, absolutnie nic, owszem wkradły się natomiast rzeczy, na które bez oburzenia i obrzydzenia patrzeć nie sposób.

Wielka powaga właściwa i konieczna u istot tak bliskich Boga, ustąpiła miejsca szarlataneryi, galanteryi, komizmowi, błazeństwu. Mniemani aniołowie drapią się po drzewach, „papilonują“ wśród kwiatów, przyjmują w powietrzu pozy tak nieszlachetne i nieprzyzwoite, że nie zawsze clown w cyrku na takie sobie pozwoli; rzucanie się, szarpanie, jakaś opętana furya i bezcelowe szamotanie zastąpiły dawny spokój i powagę. Anioł, duch bezpłciowy, uosobienie wstydu i skromności, stał się zwyczajnym młodzieńcem, dobrze zbudowanym, a bardzo źle wychowanym. Odzienie na nim, jeżeli jest, to zwykle w największym nieładzie, wiecznie rozchełstany, suknie z niego opadają, a tak porozpinane, że cudem prawdziwym trzymają się jeszcze trochę. Najczęściej sukni niema, tylko jakiś szmat kolorowy powiewa około bioder, bardzo często niema i tego. Potężne skrzydła, znak duchowości, zamieniono na skrzydła wróbla; w końcu z wiecznie młodego, potężnego, rozum-

nego i pięknego ducha, zrobiono bezmyślne, pyzate dziecko, które, jeżeli na czworaku przejść się potrafi, wielkiej już sztuki dokaże.

Mamy więc tu próbę i dowód prawdziwości tego, com wyżej powiedział, że sztuka, gdy przestanie być chrześcijańską gdy zacznie z człowieka czerpać treść religijnych obrazów, gdy dowolnie zacznie przerabiać dogmaty i fakta religijne, to się stacza w dół i staje czysto ludzką, pogańską, to się przed nią żadne szerokie horyzonty nie roztaczają; owszem, widzi coraz mniej i nędzniej i skończy zawsze na tem, że z rzeczy wzniosłej i rozumnej, zrobi nędzną i niemądrą karykaturę. Skoszlawienie rzeczy świętej, wydaje mi się tu tak widocznem, że tylko kilkowiekowe przyzwyczajenie i wmawianie w siebie od dzieciństwa, może pozwolić nam wierzącym, widzieć Aniołów w najprawdziwszych geniuszkach, albo elfach.

Nieraz zdarzało mi się sprawdzać wrażenie, jakie podobne niby religijne malowidła wywierały na widzów nieuprzedzonych, albo na razie zapominających o tem, czem to wyobrażenie być ma, a czujących tylko, czem jest. Niekatolicy i niechrześcijanie nazywają takie skrzydlate istoty kupidynkami, amorkami, i mają najzupełniejszą słuszność; kobiety zobaczywszy „Niepokalane Poczęcie“ lub „Wniebowzięcie“ w rodzaju muryllowskich (bo i ten tak bardzo religijny malarz nie ustrzegł się w tym razie wpływu swego wieku) rzucają się do obrazu z okrzykami radości: ach, co za śliczne dziecko. ten leżący na chmurze — nie, ten drugi ładniejszy, patrz jaka minka figlarna — a ten znowu jaką ma buzię rumianą; i te także mają racyę, bo widzą dzieci i nic więcej, gdyż nic więcej tam niema. Siła uprzedzenia i przyzwyczajenia jest tak wielką, pojęcia religijne tak u nas osłabły, że wymienione wyżej usterki i niedorzeczności nietylko ludzi nie rażą, ale jeszcze im nieraz wyperswadować trudno, że powinno być inaczej; więc wymyślili sobie nawet termin osobny i takie skrzydlate figurki nazywają „aniołkami“.

Słusznie trzeba zapytać, co to są aniołki, skąd one, co zacz? Pismo św. o żadnych a n i o ł k a c h słowa jednego

nie mówi, ono zna tylko A n i o ł ó w, a ci, jak słusznie powiedział de Maistre, nie byli nigdy dziećmi i starcami nigdy nie będą.

W obrazach fantastycznych, legendowych, mitologicznych, można sobie tworzyć (i to nie zawsze) rozmaite niebywałe istoty; w sztuce religijnej tego robić nie wolno, bo Religia nie jest bajką, lecz prawdą bezwarunkową w najdrobniejszym swym szczególe.

Inni znowu widzą w dzieciach skrzydlatych dusze dzieci zmarłych w niewinności. Nie wchodzę w to jak je malować należy i czy w obrazach religijnych mogą być przedstawione (o czem mocno wątpię): powiem tylko, że należą one zawsze do ludzi, że Aniołami nie są i nie będą, że choćby ich malowano w postaci dzieci skrzydlatych, to należałoby i na nich wycisnąć pieczęć Nieba, a nie figlarność ziemskich chłopaków i że w końcu nigdy nie można by dusz dzieci-ludzi umieszczać tam, gdzie powinni być duchy-Aniołowie.

W końcu są i tacy, którzy rozkoszują się takimi obrazami, bo dzieciaki te są bardzo ładne i doskonale malowane, dużo w nich ruchu, prawdy — to znowu inna zupełnie kategorya. Przyjemnie bezwątpienia patrzeć na dobrze malowane dziecko i jest ono dziełem sztuki, może nawet bardzo cennem, ale niechże sobie będzie w odpowiedniem otoczeniu i miejscu. Albano, Rubens i wielu innych malowali dzieci *ex professo*, ale na osobnych obrazach, nigdy zaś one nie powinny udawać Aniołów, dla tej prostej, choć tak często dziś zapomnianej racyi, że w obrazie powinna być nietylko prawda, w rysunku, światłocieniu, perspektywie, kolorycie, ale także, a może przedewszystkiem nawet, prawda wewnętrzna, prawda w treści, logice, etyce, historyi. Bez pierwszych warunków utwór nie będzie dziełem sztuki, bez drugich nie będzie dziełem ludzkiem — będzie podobnem do pięknego człowieka pozbawionego zdrowych zmysłów. Dopóki milczy i dopóki patrzą na niego tylko oczy, zajmuje i pociąga; gdy usta otworzy i pocznie bredzić, gdy go zacznie nasz rozum poznawać, obudzi się wnet przykre uczucie tembardziej przykre, im większa

będzie różnica między pięknością jego ciała, a ubóstwem jego myśli, albo nędzą jego charakteru.

Od Aniołów, mieszkających wysoko w sferach niebieskich, przejdźmy teraz na naszę ziemię, do jednego z najsmutniejszych na niej zjawisk, do śmierci, i chwilkę uwagi poświęćmy dziełom sztuki, jakiemi jej ślady znaczymy. Chcę mówić o pomnikach grobowych i ich charakterze przed renesansem i po nim.

Zdarzało mi się bardzo często spotykać narzekania na wstrętny i straszny symbol przyjęty u nas dla wyobrażenia śmierci t. j. szkielet, a zachwyty i uznanie dla Greków i Rzymian, którzy śmierć przedstawiają w postaci pięknego młodzieńca, gaszącego przewróconą pochodnię życia. Jeżeli mowa tylko o znaku zewnętrznym, to najmniejszej nie ulega wątpliwości, że pogański geniusz śmierci jest piękniejszym od śmierci — szkieletu. Niestety, nie o samę stronę estetyczną chodzi, kiedy mowa o śmierci; jest w niej inna strona niezmiernie ważna, kwestya pierwszorzędna: gdzie jest prawdziwe pojęcie o śmierci, kto jej naturę przeniknął i poznał pod tym względem prawdę.

Jeśli ze strony praktycznej, życiowej będziemy na to patrzyli, to będziemy zmuszeni przyznać, że piękny symbol grecki kryje rozpacz, czarną otchłań i fałsz, gdy symbol chrześcijański zawiera prawdę, nadzieję i światło.

Czem była śmierć dla pogan? Dawniej, w pierwszych znanych historycznie czasach pogaństwa, śmierć zawsze straszna, miała jednak niejakie błyski nadziei życia przyszłego, mniej więcej szczęśliwego. Z czasem jednak, w miarę zbliżania się do ery chrześcijańskiej, poganizm coraz się bardziej rozkładał; ulatniały się z niego ostatnie pewniki pierwotnego Objawienia i pod każdym względem nastąpiła zupełna ciemność, nierozplątana gmatwanina niedorzeczności, albo zupełny sceptycyzm. Przestano wierzyć w życie zagrobowe, przestano czegokolwiek spodziewać się od śmierci i stała się ona dla poganina bezdenną, czarną przepaścią unicestwienia, stała się końcem życia. Gdy ona przyjdzie, pożegnać trzeba słońce jasne i niebo pogodne, rodzinę, przyjaciół i ruszać gdzieś w noc bez gwiazd i świa-

tła ze wstrętem nieprzezwyciężonym do nicestwa, z sumieniem obciążonem grzechami, z cnotami nie nagrodzonemi, krzywdami nie pomszczonemi; — a gdy umierający wodził z rozpaczą oczami do koła, szukając jakiejś pociechy, jakiegoś promyka nadziei, cóż innego mogli mu powiedzieć obecni jeśli nie szydercze a tak rozpaczliwie smutne zapewnienie Juvenalisa: *Cinis et manes et fabula eris* [1]).

I to była okrutna ale zupełnie logiczna konkluzya z pogańskich wyciągnięta przesłanek. Poganizm, który horyzont myśli, serca i przeznaczeń ludzkich zacieśnił do ziemi i kilkudziesięciu lat życia na niej, nic dać nie mógł, gdy się ono kończyło. Otóż jak prowadzonych na śmierć, przez resztkę ludzkości, odurzano, by im ułatwić ostatnie chwile przed śmiercią, tak samo zakrywano przed żyjącymi przepaść śmierci — sztucznymi kwiatami. Wyobrażano śmierć w postaci pięknego, smutnego młodzieńca, stawiano na grobach przepyszne mauzolea i ozdabiano je przeróżnymi posągami, pogrzebowe uroczystości rozweselano ucztami, trupa osypywano kwiatami i wieńcami. Umarłemu nic to oczywiście nie pomagało, a żywym chyba bardzo niewiele. Co wieńce, posągi i geniusze z pochodniami pomódz mogą kochającemu sercu, gdy sobie powiedzieć musi, że owo drugie serce, co bić przestało, znikło na zawsze, bez nadziei, bez powrotu, że twarzy kochanej nie zobaczy już nigdy— nigdy.

W tem jednem strasznem słowie „nigdy“ zawierają się chyba wszystkie męki i gorycze śmierci. Bez pewności innego życia, zrodzić ono może tylko rozpacz. To też jeśli kiedy uczucie prawdziwe wystąpi w pomnikach pogańskich, musi ono nosić piętno smutku bez pociechy i bez nadziei żadnej. Któż nie zna przepięknej a tak smutnej rozmowy Hektora z Andromachą, gdy obrońca Troi przeczuwa, że darmo walczy, że „przyjdzie dzień, w którym upadną święty Ilion i Pryam i lud wojowniczego Pryama... ale te wszystkie klęski, dodaje w końcu, nie tyle mnie obchodzą, co twój własny los, gdy który z Greków uprowadzi cię

[1]) Będziesz popiołem i marą i baśnią.

łzami zalaną i pozbawi wolności. Wtenczas w Argosie tkać będziesz płótno dla cudzoziemki; z sercem pełnem goryczy czerpać będziesz wodę u źródła Messeidy albo Hyperei... i kończy swe przewidywania okrzykiem boleści: Ach, obym był raczej pochowany w grobie, niżbym miał słyszeć twe krzyki, gdy będziesz w rękach napastników" [1]).

Uczucie bardzo naturalne; ale gdy Hektor już spoczął w grobie, a żona bohatera tkała płótno i nosiła wodę dla najeźdzców, jakiż już ona mogła wydać jęk bólu: gdy sobie przypomniała tego, „który najlepiej walczył wśród Trojanów, gdy około Ilionu toczyły się krwawe boje", który był jej mężem i ojcem jej dziecięcia, był pierwszym w kraju, był kochanym, walecznym, który zginął i był haniebnie wleczony po ziemi przez dzikiego zwycięzcę i za tyle cnoty i cierpienia jest teraz — *cinis et manes et fabula* — a w najlepszym razie smutnym cieniem w podziemnem państwie Hadesu.

Rozmyślając nad podobną pozycyą, czujesz, zdaje się, jak serce, ujęte w zimne kleszcze żelazne, ginie w nich z rozpaczy, rzucając tylko ostatni wyrzut temu fatum ślepemu, które stworzyło człowieka na męki bez końca, bez ratunku i bez nadziei.

W chrześcijanizmie jest zupełnie inaczej. Nie będę się sprzeczał o to, czy nie można było wynaleść lepszego, niż szkielet znaku śmierci; w każdym razie, okoliczność, że go dotąd nie wynaleziono i że stary symbol ciągle się utrzymuje, wskazuje, że jest w nim to, co daje długi żywot; w samej rzeczy jest w nim prawda. Chrześcijanizm, będąc sam bezwarunkowo prawdziwy, nie chce ludzi zwodzić i łudzić; wyobraża śmierć, jaką jest. Jaki bo można wymyśleć obraz piękny, a zarazem prawdziwy, dla rzeczy brzydkiej i strasznej? A śmierć jest taką właśnie. Jakto, ten zgon wśród mąk i boleści, to zerwanie ze wszystkiem i wszystkimi, to pasowanie się ze strachem i nadzieją, to oczekiwanie nieznanej przyszłości, ten w końcu ciała rozkład ze wszystkiemi jego smutnemi okolicznościami, to

[1]) Iliada, p. VI.

wszystko ma być piękne? Nie, grecki symbol był fałszem, jak był nim poganizm cały, nie dlatego tylko, że żadnego geniuszu śmierci nigdy nie było, ale że, uważany nawet jako abstrakcya, wyobrażał on w formie pięknej, rzecz brzydką i wstrętną.

Chrześcijanizm, jak powiedziałem, postępuje inaczej. On śmierci nie upiększa, on jej okropności kwiatami nie otula; owszem, każe o niej myśleć bez żadnych osłon, każe wyznawcom swoim jak najczęściej zaglądać do grobu i powtarzać «*memento mori*». Nie dość na tem, on im przypomina, że po śmierci czeka ich sąd, że potem może być źle a nawet źle bardzo i bez ratunku, dlatego trzeba o tem ciągle pamiętać. Tak, to wszystko prawda, chrześcijanizm po śmierci przepowiada rzecz gorszą, niż „*cinis et manes et fabula*", bo piekło wieczne — ale dla złych tylko. Ludzie dobrej woli widzą wprawdzie u bram drugiego życia, stojący straszny szkielet śmierci, ale nad wrotami temi jaśnieje siedmiobarwna tęcza nadziei, ale z po za nich wyrywają się takie promienie jasności, że mruży się przed nim śmiertelna źrenica, a serce rozszerza się jak bezmiar, bo „ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało, ani w serce człowieka nie wstąpiło, co Bóg nagotował tym, którzy Go miłują", zapewnia św. Paweł.

Tak więc w chrześcijańskiem pojęciu śmierci, przeważa, a raczej niepodzielnie panuje pewność, że jest ona przejściem do innego, lepszego życia. Z tem pojęciem połączone są: nadzieja, modlitwy, dobre uczynki, pokuta dla ulżenia czyścowym cierpieniom, pewność zobaczenia się po śmierci, wieczne życie i wieczna szczęśliwość i t. d. Jeśli do tych nadprzyrodzonych uczuć przyłączą się kiedy inne naturalne, jak smutek z rozstania, tęsknota za kochanymi, to nie będą one tak straszliwie smutne jak u pogan, chrześcijanie „nie płaczą jak ci, którzy nadziei nie mają".

Taki jest charakter śmierci w pojęciu chrześcijańskiem i taki też powinien być w dziełach sztuki nadgrobkowej.

„Jak u nas w kraju, jak dziś na świecie całym, powiada Kremer z racyi cmentarza neapolitańskiego, tak po-

dobnie i na Campo Santo w Neapolu, często nie widać owego taktu, instynktu, co umie dobierać form odpowiednich dla wewnętrznej treści... kształt architektoniczny nagrobku często nie odpowiada wcale swojemu wewnętrznemu znaczeniu. Bo uważmy—grobowiec jest dziełem sztuki nadobnej, postawiony na cześć a pamięć chrześcijanina zmarłego w Bogu; w takowym pomniku tedy ślubi się skon z religią, śmierć ze zmartwychwstaniem człowieka i boleść pozostałych z wiarą, miłością i nadzieją. Tę właśnie treść winien wypowiedzieć pomnik grobowy i on, jako dzieło architektury, niechaj ją wyraża symbolicznie stylem a liniami swojemi, niechaj formy jego brzmią, jako pogrzebowa muzyka. Jeżeli zaś i rzeźba wezwana jest do wykonania jego, niechaj uosabia ową wzniosłą osnowę trybem zacnym. Słusznie twierdzi Selvatico, że nam o wzory pod tym względem wcale nie trudno, bo dość nam się nieco rozpatrzeć w pomnikach pośmiertnych dawnych epok, w których duszy żyło głębokie, religijne i artystyczne poczucie. Jakoż świat starochrześcijański zostawił nam grobowce męczenników i wiernych w Chrystusie. Epoka średniowiekowa w pierwszej połowie swojej budowała grobowce wysokiej piękności i rzeźbiła poważnie z romańska, a w drugiej stworzyła ów cudowny styl gotycki, niebotyczny, ku eterom się wznoszący, tęskniący za nadziemskim światem.

„Okres gotycki był dzielnym mistrzem, a wiedział i czuł, co Bogu, co ludziom, co umarłym, co żywym należy, zatem stawiał grobowe pomniki, które dotychczas są, jakoby owych wieków żywemu czuciem, przetłómaczonem na architekturę i dzieła rzeźbione. Patrzmy np. na grobowiec, na którym legł Kazimierz Wielki w katedrze krakowskiej. Tu powaga a świetność, uroczystość bez pychy, tutaj majestat a człowiek, rzeczy Boże a ziemskie, spokój wieczności a cześć żywych, znalazły głęboki wyraz swój. W tym pomniku tchnie misterność artystycznej pracy bez drobiazgowej malizny, w nim widzisz bogactwo sute, a przecież dalekie od wszelkiej przesady. Wszak nawet nastający po epoce gotyckiej renesans czuł i zrozumiał głęboko zadanie

swoje, gdy się zabierał stawiać pomniki lub kaplice grobowe. Myślę, że wystarczy, gdy wspomnę o kaplicy Zygmuntowskiej lub o pomnikach w kościele krakowskim P. Maryi. Wiemy zaś, co się działo po wszystkich krajach, gdy po renesansie (wczesnym) pojawił się styl właściwego Odrodzenia w sztuce, któremu o to chodziło, aby formy starożytności klasycznej — bo greckiej, rzymskiej — zastosować do potrzeb, obyczajów, do uczuć nowożytnych, aby treść chrześcijańską nowoczesną wcisnąć w formy dawno umarłego i dawno w dziejach pogrzebanego świata. Gorzej jednak jeszcze bywało, gdy później rozhulał i rozswawolił się we Włoszech barocco, a rococo we Francyi, skąd już, jakby zaraźliwa choroba, rozbiegł się modą po wszystkich krajach“ [1]).

Dla uwydatnienia w przykładach tego, co tu znany estetyk powiedział ogólnikowo, pozwolę sobie przytoczyć przydłuższy ustęp z listu mego, pisanego przed laty do jednego z przyjaciół, w czasie wycieczki kuracyjnej:

...„I tak ciągle, to król, to rycerz, to biskup (mowa tu o nagrobkach w jednej ze świątyń krakowskich) wszystkie te postacie rzeźbione w bronzie, marmurze albo i pośledniejszym kamieniu. Jedne stoją ze złożonemi rękoma, inne leżą, jak we śnie, tu władca podniósł się na łokciu i senną głowę oparł o ścianę, tam biskup jednę rękę podłożył pod głowę a druga mu na Ewangelii zastygła, ówdzie rycerz trzyma rękę na mieczu. Może się zanadto rozpisuję o grobowcach, ale dla mnie mają one swój język, który doskonale rozumiem. Przed kilku laty miałem w swej bibliotece dzieło *in folio* z XVII wieku, opisujące świeżo wtenczas odkrytą część katakumb rzymskich; było też w niem mnóstwo rysunków i napisów grobowych stamtąd pochodzących [2]). Któregoś wieczora otwarłem ten foliał — i cały wieczór nad nim przesiedziałem, a chyba nie prędko zapomnę to słodkie i rzewne wzruszenie i zadumę, w jakich

[1]) Podróż do Włoch, t. IV, 318—320. Wilno, nakład Zawadzkiego.

[2]) Było to cenne dzieło Bosio „Roma sotteranea“ wydane w 1632 roku przez oratorianina Severano.

czas ten przepędziłem. Na zwykłej płycie kamiennej, napisy na pozór najprostsze np. *Sabina filia carisima — in pace*, a przy tym napisie niezgrabnie wyrzeźbiony kociołek, z którego płomienie buchają. Inny napis — *Evaristus — anima dulcis — pro X-to*, a obok palma albo miecz. Czasem tylko samo imię, a do niego dodane — *in pace*. Profan możeby rzucił okiem i przeszedł — we mnie te napisy duszę poruszyły do głębi. Widzę w nich najszczytniejsze połączenie miłości przyrodzonej, ludzkiej, z wiarą nadprzyrodzoną. Jak boleśnie brzmi ten krótki napis na grobie „*filia carissima*“ — i nic więcej. Kto bardzo cierpiał, ten wie doskonale, że ból prawdziwy nie układa się w rymy i długie peryody, że serce nie płacze sztucznie; im większa boleść, tem treściwiej się wyraża.

„Długie rymy i patetyczne egzorty przechodzą bez śladu. Obojętnie mijam sążniste napisy, rzadko miałem cierpliwość doczytać pięknie stylizowane łacińskie wiersze na grobach różnych czasowych znakomitości, ale dziwne rozrzewnienie mnie przejmuje, ilekroć spotkam coś w rodzaju owej „*filia carissima*“ lub „*anima dulcis*“. Jak bo ten biedny ojciec cierpieć musiał, nim ów napis położył, bo ten kociołek niezgrabny oznacza, że córkę jego najdroższą — żywcem spalono w smole — a po ilu jeszcze mękach poprzednich! Ta palma przy „*anima dulcis*“ znaczy, że słodki młodzieniec zginął wśród mąk okrutnych; a czy może być większa kombinacya bólu, jak wiedzieć, że to co słodkie, co najdroższe, kona w torturach wśród wzgardy i obelg, umiera bez winy, owszem za to, że dobre, słodkie i cnotliwe? Ale ten żal i próbę łagodzi napis *in pace — pro X-to*. Ojciec czy brat zamęczonej ofiary wie, że jego *filia carissima*, że *anima dulcis* żyje, bo umarła *pro Christo*, że wtenczas, gdy on płacząc, kładł ten krótki napis na jej grobie, ona już chodziła w chwale za Barankiem, śpiewając pieśń wiecznie nową — oni wiedzieli, że ona jest *in pace* — na wieki, że ich poprzedziła na wybrzeże, do którego lada dzień ich łódka także przybije, a gdy na niem staną — powita ich w szczęściu, chwale i radości — i nie opuści już nigdy.

„Ten wyraz „nigdy", o ile straszny dla umierających pogan, zastosowany do śmierci chrześcijańskiej, posiada taki bezmiar szczęścia, że serce ludzkie w tem życiu objąć go i pomieścić w sobie nie zdoła. Dla mnie z tych nieforemnych rysunków i niegramatycznych napisów, tryska w całej pełni myśl chrześcijańska, że życie ziemskie, to czas próby, a śmierć w Chrystusie, to dopiero życie — i wobec takich grobowców staję pełen rozrzewnienia i pokory i odchodzę pokrzepiony na duchu.

„Późniejsze pomniki, aż do epoki renesansowej, nie są już grobami Świętych, ale zawsze jeszcze z nich bije myśl chrześcijańska. Król w majestacie, kapłan w ornacie, niewiasta z różańcem, rycerz w zbroi pokładli się na tych pomnikach, ale oni nie umarli, lecz śpią, jak dzieweczka wskrzeszona przez Zbawiciela. Ci, którzy im pomniki stawiali, nie powodowali się rozpaczą bez nadziei, śmierć dla nich nie była końcem bytu, jak u pogan starych i nowych dlatego, jeżeli przy głównej postaci stawiano na pomniku i inne jeszcze, to one nie rozpaczają, nie płaczą nawet — lecz modlą się. Patrząc na takie grobowce, chce się z poetą powtórzyć:

„I oni kiedyś na ziemi tu żyli,
Po falach życia przemknęli pocichu,
Brzmiały ich głosy chwilę—a po chwili
Smutno i cicho, ni śladu, ni słychu.
Gdzież się podzieli? Kto powiedzieć może?
Szczęśni, co zmarli w łasce Twej, o Boże! [1]).

„Patrząc na takie grobowce, myślę — wszystko marność, życie przejdzie, troski przejdą, łzy przejdą i człowiek smutny dzisiaj, także się kiedyś położy do snu nieprzespanego (oby tylko *in Christo!*) — bo życie to sen.

„Takie wrażenie pozostaje po dawnych pomnikach. Od kiedy z Odrodzeniem poganizm zaczął wsiąkać w sztukę chrześcijańską, oczywiście odbił i na grobach zasadniczą

[1]) Zaleski „Umarli".

poganizmu ideę, że poza ziemią niema więcej życia. Dla poganina śmierć to otchłań ciemna, bezdenna — więc też po niej na ziemi pozostaje tylko płacz nieutulony, tylko smutek bez nadziei, tylko rozpacz. Wskutek tego na grobowcach rzeźbiarze starają się uwydatnić już nie myśl chrześcijańską, ale boleść pozostałych, a jest ona tem większą i bardziej niepocieszoną, im bliżej naszych czasów, im bardziej społeczeństwo i artyści poganieją.

„Z drugiej strony znowu, tracą oni z oczu znaczenie śmierci chrześcijańskie i albo starają się ją zamaskować dziełami sztuki nic, lub bardzo mało mającemi ze śmiercią wspólnego, albo też używają i tego smutnego pola śmierci do popisu i zwrócenia oczu na siebie, uwydatnienia własnych uczuć, przekonań i fantazyj, bez względu na umarłego.

„Pierwowzorem takich pogańskich pomników w chrześcijaństwie są dla mnie grobowce Wawrzyńca i Juliana Medyceuszów, przez Michała Anioła. Prześlicznej postaci „Pensieroso“ (Wawrzyńca) nie mam nic do zarzucenia. Owszem, ten tak głęboko zadumany człowiek bardzo na miejscu, na wierzchołku grobowca; — on się zamyślił nad wielką życia zagadką i tylu innemi z nią połączonemi. Natomiast cztery postacie leżące na sarkofagach w zupełnej nagości i pozach niemożliwych, o ile je będziemy uważali w połączeniu z grobowcem chrześcijanina, stojącym w kościele, poprostu wołają o pomstę do Nieba. A niech mi nie zarzucają, że nie rozumiem wielkiego mistrzowstwa, artyzmu tych postaci; niech nie mówią, że przed pięknem wszystko ustępuje. Odpowiem, że doskonale rozumiem i czuję piękno, ale moi oponenci widać nie rozumieją, że nagość, zwłaszcza tak bez żadnej ceremonii, w kościele jest absolutnie rzeczą gorszącą i nie na miejscu, — że zupełnie nie odpowiada myśli nagrobka chrześcijańskiego, że nie można zrozumieć, dlaczego te cztery osoby mają przedstawiać dzień i noc, poranek i zmierzch, i że w końcu alegorye te mają związek z grobowcem, chyba bardzo daleki. Nie mówię jużci, żeby wszystkie pomniki epoki renesansowej i późniejsze, były do nich podobne, bo zawsze były i są grobowce prawdzi-

wie chrześcijańskie. Z mnóstwa takich wspomnę naprzykład o pięknym nagrobku, w jednej ze świątyń krakowskich, Spytka Jordana, zmarłego w 1568 roku, to jest w czasie zupełnego panowania renesansu. Na ogół jednak biorąc, nietylko smak estetyczny staje się coraz bardziej wątpliwy, ale i zmysł chrześcijański coraz mniej widoczny, zato uczucie przyrodzone czy to smutku bez nadziei chrześcijańskiej, czy częściej jeszcze pychy rodowej lub osobistej, coraz wyraźniej panuje. Na pomniku np. biskupa Trzebickiego siedzi kilka białych niby aniołków na czarnych marmurowych figlasach naokoło popiersia i wykrzywiają się do niego, udając, że chcą płakać. Gdyby artysta posadził tam był tych wszystkich krewnych, którym zmarły był drogim lub dobrze uczynił, byłaby jeszcze racya do płaczu, ale czego Aniołowie mają płakać, przypuściwszy nawet, że te tłuste nagie chłopaki są Aniołami? Jeżeli biskup był tak cnotliwym i kochanym, jak wyrazić chciano, to właśnie oni cieszyć się powinni z jego śmierci, bo doskonale wiedzą, że śmierć dobrego chrześcijanina to właśnie początek dla niego prawdziwego życia. Albo ta np. piękna kobieta, co zasłoniwszy głowę siadła na grobie Ankwicza (czy Skotnickiego — nie pamiętam), ona śliczna jest (Thorwaldsena dłuta) ale zasmuciła się bez nadziei, jak gdyby nie słyszała słów Zbawiciela: „jam jest zmartwychwstanie i żywot — kto pożywa mego ciała, żyć będzie na wieki".

Albo te sławne pomniki Canovy dla arcyksiężniczki Krystyny w Wiedniu i jego własny w Wenecyi — jako dzieło sztuki znakomite, jako pomnik grobowy — pogańskie najzupełniej. Co np. dla chrześcijanina znaczyć może ten nagi młodzieniec, co się na schodach rozłożył ze zgaszoną pochodnią? To niby geniusz śmierci — pojęcie zupełnie pogańskie. Podobna figura dobra gdzieś na rysunku, w ogrodzie, w muzeum, ale wobec straszliwej grozy śmierci, z sądem i alternatywą piekła lub nieba, pogańska bajka to istne urągowisko. Albo ten korowód starca, niewiast i dziewcząt, tak pięknych i pięknie udrapowanych, które pogańskim obyczajem niosą popioły w urnie, a tak są smutne, że aż się ku ziemi pochyliły — toż to także usposobienie

pogańskie smutku bez nadziei, pociechy i zmartwychwstania. One niosą do ciemnej piramidy garstkę popiołów — ostatnie po kimś, kto był piękny, sławny i kochany, a dziś z niego nic niema i nie będzie nic nigdy. Takie pomniki można podziwiać jako dzieła sztuki, ale widz odchodzi od nich całkiem zimny albo nawet zniechęcony.

Natem jednak nie koniec. Poganizm, wcisnąwszy się do tej gałęzi sztuki, jak wszędzie tak i tutaj, rozwijał się logicznie i wyparł zupełnie chrześcijańską ideę, zastąpiwszy ją pogańską. Zamiast chrześcijanina, „śpiącego“ snem śmierci i oczekującego zmartwychwstania, zamiast człowieka proszącego o modlitwę, uznającego się choć po śmierci za grzesznika, ufającego miłosierdziu Bożemu, występuje jednostka ludzka poniesiona, chwalona, ubóstwiona nieledwie, występuje egoizm i pycha pozostałych i grobowce chrześcijańskie powoli zamieniają się na pomniki, jakie sławnym ludziom stawiają na placach publicznych; — tylko że tu każdy, kto ma pieniądze na pomnik, chce być sławnego człowieka krewnym.

Na pomnikach śmierci zamiast pokory, tak będącej tam na miejscu, rozsiadła się mniej lub więcej zamaskowana pycha i miłość własna pozostałych, a często zamaskowana w sposób dziwaczny bardzo. Tak naprzykład Thordwaldsen postawił na grobowcu jednego z Potockich nagiego młodzieńca, ledwo mu biodra zasłoniwszy kawałkiem draperyi. Młodzieniec ten, piękny jak Antinous, wziął się w boki jedną ręką i patrzy przed siebie, na ziemi koło niego leży hełm i zbroja grecka. Niech kto będzie mądry i zgadnie (gdyby nie było podpisu), że to nie żaden grek z wojny trojańskiej i nie żaden Apollo ani Achilles syn Nereidy, ale rzymski katolik.

Albo inny znowu przykład — pomnik hr. M. Poniatowskiego, stojący w jednym z kościołów krakowskich. Usiadł on sobie na pagórku pod Krzyżem do którego plecami się odwrócił i nie troszczy oń wcale, nie czyta nawet książki, leżącej mu na kolanach, bo ma co innego do roboty. Koło niego leży snop, sierp, chleba kawał i ptaszki — kury czy kuropatwy — i niemi to on zajęty, bo je karmi

(czy tylko patrzy na nie – już dobrze nie pamiętam). Wszystko to zrobione przez Brodzkiego bardzo wytwornie. Hr. Poniatowski ma być bardzo podobny, surdut i reszta ubrania wykonana bardzo dobrze, a nawet z pod surduta wygląda chustka misternie wyrzeźbiona, cóż jednak z tego, kiedy w tym całym pomniku niema myśli chrześcijańskiej;— gdyby ona była, to zmarły raczej klęczałby przed Krzyżem, a karmienie kuropatw zostawiłby komu innemu. Widziałem gdzieś rysunek grobowca Komorowskiego. Na podstawie Krzyża wyrzeźbiony ów Jasio, co to „fujarkę kręcił z wierzbiny“ i grywał na niej „długo żałośnie, gdzie nad strumykiem kalina rośnie“ — co za sens mieć może choćby najlepszy obraz i najpiękniej skomponowana piosenka wobec śmierci, po której pytać nas będą nie jak malowaliśmy, śpiewali i po francusku mówili, ale jak postępowaliśmy, wierzyli, kochali Boga i bliźniego.

Gdyby na grobowcach sławnych ludzi wypadało umieszczać treść ich dzieł, to na grobowcu Moniuszki wypadałoby z jednej strony wyrzeźbić Halkę, skaczącą do wody, a z drugiej Stefana, śpiewającego w oknie aryę z kurantem, a Krasickiemu, jako bajkopisowi, chyba psy, małpy, lisy i wilki umieścić na grobie zamiast *requiescat in pace.* Prawdziwie powtórzyć trzeba słowa kardynała, który niedawno z powodu zasypywania trumny kwiatami i wieńcami, z westchnieniem powiedział: *heu, sensum Christi amisimus*“. [1]).

Tymczasem właśnie ludziom naszej epoki najmniej wypadałoby mylić się w tym względzie. Inne epoki tak budowały, jak umiały, posługiwały się stylem, który wydały. „Lecz my dziś, kontynuuje przytoczony wyżej estetyk, którzy żadnego właśnie stylu nie mamy, bo nas na żaden nie stać — my, którzyśmy się wszystkich stylów przeszłości nauczyli na pamięć, a przez zimne badanie i naukę rozumiemy znaczenie każdego z nich, my winniśmy przecie mieć tyle taktu, byśmy umieli zastosować każdy z nich do treści mu odpowiedniej. Budujmy sobie, je-

[1]) Niestety, zmysł (poczucie) Chrystusa straciliśmy.

śli o to chodzi, dla żartu owe świątniczki ogrodowe lub teatry nasze, bo one są przecież dziedzictwem po świecie klasycznym. Cóż atoli znaczy ta pogańszczyzna, gdy sprawa z Bogiem chrześcijan, gdy stawiamy na cześć Jego kościoły, gdy braciom zgasłym w Chrystusie dźwigamy grobowce? Dziwacznie spoglądają na nas te sarkofagi, te urny a nisze, należące do innego świata, do innych obyczajów! Cóż znaczą na grobie chrześcijańskim te zimne abstrakcyjne figury, lub czego po grobowcach wykrzywiają się i dziwaczą te formy rokoko, co są istną swawolą architektoniczną, choćby wdzięczną, wesołą a elegancką swawolą?“ [1]).

Na początku obecnej pracy mojej zastrzegłem się, że należę do stanowczych zwolenników renesansu we wszystkiem, co on dobrego wniósł do sztuki (a wniósł bardzo dużo); pomimo tego z żalem zawsze patrzyłem na to, że właśnie w tym samym czasie, gdy tak świetnie rozkwitał kwiat formy, więdnąć i niknąć zaczął duch i sok ożywiający te kwiaty (mówię tu przeważnie o sztuce religijnej). Co było błędnego w pojęciach i kierunkach owoczesnych, starałem się wyżej zaznaczyć i parą szczegółowych przykładów objaśnić. Złe nasiona, rzucone do roli, wyrosły i plon wydały. Artyści tak długo treść do obrazów religijnych czerpali z własnego wnętrza, dotąd je zasilali własną fantazyą, nadprzyrodzone i nadnaturalne rzeczy zbliżali do natury, aż je zupełnie przerobili na „obraz i podobieństwo swoje“. Jak grecki Olimp był tylko wiernem odbiciem zepsutej Greków natury, ich rozpusty, przewrotności, okrucieństwa, chciwości, tak obecne niby religijne obrazy odwzorowują to, co jest w duszach ich twórców — zupełny brak religii, a przynajmniej doskonałą jej nieznajomość.

Właściwie niema Europa sztuki religijnej, w obecnej dobie. W połowie naszego wieku powstała była szlachetna

[1]) Kremer. Podróż do Włoch, jak wyżej, 320.

reakcya przeciwko jej poniżeniu, ale przeszła i nie utrwaliła się. Nie masz już Overbecka, Delaroche'a, Schadowa, Schnorra, Füricha; natomiast mamy takie obrazy religijne, jak „Chrystus przed Piłatem“ Munkaczego, jak wrzekomo religijne obrazy Siemiradzkiego, jak „Chrystus w grobie“ Wyczołkowskiego, „Zwiastowanie“ Piątkowskiego, i mnóstwo innych, które z religii wzięły tylko... podpis do obrazu. I nie mogło być inaczej. Po chwili szlachetniejszych porywów, marzeń i łudzeń się, słońce znowu się skryło, a na świat runęły jak wody potopu, szpetne i brudne fale naturalizmu, pozytywizmu, radykalizmu i tych wszystkich pięknych rzeczy, które pokrywają dziś całą Europę. Pod ich nawałą znikła czysta sztuka religijna, bo lilie białe w rynsztoku nie rosną. Dzień dzisiejszy nie jest wcale sprzyjający ich rozkwitowi. Dziś, kiedy p. Witkiewicz (u nas) złorzeczy estetykom niemieckim, że nie zaniechali dotąd niemądrego zwyczaju dzielenia utworów sztuki według treści na religijne, historyczne i t. d., kiedy ten sam malarz wypowiada zawziętą wojnę myśli w sztuce i wyświeca ją przy oklaskach swych zwolenników z obrazów i posągów, przy takiem usposobieniu artystów, skądże ich może stać na dzieło sztuki rzeczywiście religijne?

Prąd niereligijny, właściwie antychrześcijański, ma to do siebie, że pod każdym względem zacieśnia horyzont ludzki, nim w końcu człowieka zupełnie ze zwierzęciem nie zrówna. Tak samo dzieje się w sztuce. Zwolennicy nowych niby postępowych w niej prądów, nietylko oddawna wyrzucili z niej religię, nietylko podeptali resztkę etyki i wstydu, ale w logicznym rozwoju wyzbyli się tego, co jest ludzkiem *par excellence* t. j. myśli. Teraz wystarcza, żeby zmysły były zadowolone (właściwie wzrok) przez harmonię koloru, rysunku i t. p.; żeby podobieństwo do natury było najbardziej łudzące, tak, żeby ptaki rzucały się do winogron, a widz chciał podnieść namalowaną zasłonę, jak w dzieciństwie sztuki u Greków. A nietylko ta przyjemność bądź co bądź ludzka jeszcze, jest na pierwszem miejscu; — ma obok siebie inną, już zupełnie zwierzęcą — drażnienia instynktów najniższych i może jej wkrótce zupełnie miejsca

ustąpić będzie musiała. Otóż od artystów na tym poziomie stojących, jest po prostu rzeczą niemożliwą żądać dzieł religijnych, które wymagają najpierw myśli, potem nauki, dalej wiary i życia, co najmniej uczciwego i moralnego, jeśli nie świętego.

Trzeba jednak i można spodziewać się, że tak zawsze nie będzie. W tym samym czasie, gdy Draper zaczynał swój pamflet przeciw religii od zapewnienia, że nikt teraz z rozumnych w Europie ludzi nie wierzy, prąd wiary wznosił się i rósł ciągle, — tylko, że zacietrzewiony chemik, przedzierzgnięty w historyozofa, dopatrzeć go nie umiał i nie chciał. Dziś już nie jest dla nikogo tajemnicą, że chrześcijanizm domaga się należnego miejsca w społeczeństwie i często je zwycięsko napowrót zajmuje. Zbyt wiele on jeszcze ma przed sobą i zbyt trudnych zadań, by mógł już teraz do artystów przeniknąć i w sztukę prawdziwie chrześcijańską wykwitnąć. Gdy słońce wiosenne walczy ze śniegiem i lodami, zjawiają się tylko małe kwiatki, pierwiosnki, krokusy; cały przepych kwiatowy zawita dopiero, gdy słońce stanowczo zwycięży. Pierwiosnki sztuki religijnej odrodzonej dają się już często widzieć, chociaż zagłuszają je jeszcze produkcye współczesnego ducha.

Gdy jednak, jak się na to zanosi, duch religijny znowu zwycięży, gdy się na dłużej utrwali i ciepłem swojem przejmie społeczeństwa, wtenczas zakwitnie nowa era sztuki religijnej, która może zdoła połączyć zdobycze renesansowe i porenesansowe z wiarą dawniejszych artystów, z tą tylko różnicą, że gdy dawniej była ona często naiwną i bezwiedną wiarą młodzieńca, teraz będzie trwałem i niezachwianem przekonaniem męża, zdobytem długą walką, rozważaniem i doświadczeniem. Pozostaje życzyć, by ta szczęśliwa era, jeżeli ma kiedy nastąpić, przyszła jak najrychlej i jak najdłużej trwała.

NAGOŚĆ W SZTUCE

pod względem etycznym i estetycznym.

Habent sua fata libelli — można to samo o wielu innych rzeczach, można też o przekonaniach i zasadach powiedzieć. O jedne toczą ludzie zawzięte, często nawet krwawe, spory i walki; inne znowu mało mają obrońców, choć napastników im nie brak. Do takich upośledzonych, u nas przynajmniej, kwestyj zaliczyłbym powyżej wyrażoną. Do niedawna w społeczeństwie naszem panowało przekonanie, że jak w życiu, tak i w sztuce piękność nieokrytego szatą ciała ludzkiego należy ze wszelką oględnością okazywać, ze względów etycznych. Zdaje mi się, że niezmierna większość i teraz jest tego samego zdania, a jednak wobec bardzo nawet jaskrawych i coraz liczniejszych, na tem polu wybryków sztuki, zaledwo lękliwe i oderwane zdarza się spotkać protestacye, a nie pamiętam, bym znalazł gdziekolwiek tę kwestyę traktowaną obszernie. Może tak się dzieje ze względu na skromność, może dla innych przyczyn. Wobec milczenia chrześcijańskiej większości, tem ruchliwsi są propagatorowie kultu *du nu*, jak mówią Francuzi. Jako bardzo dzielnego, a niewiele kosztującego środka propagandy, używają oni szyderstwa i żartu z pruderyi, zacofania, nieznajomości najnowszych zdobyczy na polu estetyki i t. p. brzydkich wad swoich przeciwników. Za nieuka uchodzić jużci rzecz nieprzyjemna, znosić szyderstwa i przycinki także do rozrywek nie należy, więc też broń powyższa zawsze wielkie u nas czyniła spustoszenia, bo miłości własnej mamy sporo,

a zdań stałych i wyrobionych nie tak znowu wiele. Że jednak szyderstwem można zastraszyć, ale nie przekonać, że może i w sumieniu własnem niekiedy powstaje niepokój, więc zwolennicy kultu nagości stawiają jako pewnik, nieulegający żadnej wątpliwości, a mający ich sposób postępowania uprawnić, teoryę o niezależności sztuki i piękna od moralności. Wszystko, co piękne, twierdzą, ma prawo do istnienia, bez oglądania się na etykę; że zaś ciało ludzkie jest najwyższem pięknem na ziemi, więc przedstawiać je można bezkarnie, tem bardziej, że widok tak wysokiego piękna nie może nawet wzbudzać żadnego złego uczucia, ani przyczyniać szkody moralności. Dzięki tedy milczeniu jednych, pewności siebie i ruchliwości drugich, dzięki zresztą innym sprzyjającym okolicznościom, na wystawach coraz gęściej i brutalniej rozpierają się nagości, coraz śmielej występują w illustrowanych pismach, coraz częściej też zdarza się spotykać obałamuconych nawet wierzących chrześcijan, którzy w swych mieszkaniach obok Niepokalanego Poczęcia, wieszają bachantki i obnażone nimfy leśne — bo to piękne, powiadają, a więc godziwe. Studyum niniejsze piszę przeważnie dla tych ostatnich. Zamierzam w niem roztrząsać pytania, czy przedstawianie w rzeźbie lub obrazie nagiego ciała jest rzeczą złą czy też godziwą, czy ciało ludzkie w rzeczy samej jest najwyższem pięknem ziemskiem i co z tego wypływa, przedmiotem najgodniejszym dłuta i pędzla, czy nie łudzą siebie, a nie zwodzą drugich ci, którzy twierdzą, że widok jego niema i mieć nie może złego wpływu, oraz że, przedstawiając je, artyści piękno tylko mają na celu.

Dla rozstrzygnięcia pierwszego pytania konieczną jest rzeczą, choćby w krótkości, odpowiedzieć na inne znowu pytanie, t. j. czy sztuka jest zależną od moralności, czy na zasady etyczne oglądać się i do nich stosować jest obowiązana; potem należałoby sprawdzić, czy wrażenia i skutki wywierane w społeczeństwie przez wizerunki, o jakich mowa, są dobre lub złe i dopiero na mocy tych danych przystąpić do dalszych wniosków. Tego też porządku trzymać się będę. Więc najpierw — czy i dla czego sztuka ma

być niepodległą, lub też zależną od moralności? „Pierwszy lepszy estetyk, powiada ks. M. Morawski, ma już na to gotową odpowiedź. Sztuka jest samoistną, twierdzi on, sztuka ma swój cel sama w sobie, t. j. piękno, nie można jej zatem do żadnego innego odnosić celu. Sztuka ma swoje własne prawa, t. j. prawa piękna, nie może więc bez zboczenia żadnym innym prawom podlegać; czy kto widział, żeby mechanikę lub geologię teoryom moralistów poddawano? O ileż więcej sztuka, ten najwyższy wykwit umysłowości ludzkiej, ma prawo do niezawisłości! Sztuce trzeba służyć dla niej samej, bez oglądania się na inne korzyści, choćby tak wzniosłe jak moralne. Inaczej schodzi się na moralistę lub rzemieślnika, a przestaje być artystą“ [1]). W dalszym ciągu przytacza cytowany autor francuskiego estetyka, Konstantego Martha, który wykazuje, jak wpływy doktryn moralnych krępowały i wypaczały sztukę w dawnym Egipcie, u muzułmanów, ikonoklastów, waldensów, husytów, protestantów XVI wieku, jak na nią powstawali wielcy filozofowie starożytności Heraklit, Platon, Seneka, Epikur. Gorzej jeszcze, według niego, dzieje się, gdy sztuka prawi morały, bo wtenczas nudzi. W końcu przykłady największych mistrzów w sztuce, którzy zostawili dzieła, w rażącej sprzeczności z moralnością zostające, mają dowodzić, że sztuka może się na nią wcale nie oglądać. Racye te nie są ani zbyt mocne, ani przekonywające. Obszerniejszą na nie odpowiedź ciekawy czytelnik znajdzie w dalszym ciągu wybornego artykułu ks. Morawskiego; nie sposób nam iść za nim, dla tego na zarzuty odpowiemy ogólnikowo i w krótkości, a poprzestaniemy na wykazaniu, że związek sztuki z moralnością jest konieczny ze względu na naturę piękna, stanowiącego jej przedmiot, i że *de facto* sztuka od etyki wyzwolić się nie może, lecz jest z nią zawsze w ten lub ów sposób związana. Wobec stwierdzonego faktu, wszelkie zarzuty i wątpliwości co do jego istnienia same upaść muszą.

---

[1]) „O związku sztuki z moralnością“. Przegląd Powszechny 1887, tom drugi.

Otóż co się zarzutów tyczy, odpowiem z ks. Morawskim: „Sztuka jest iście piękną i wielką rzeczą, ale przy całej swojej wielkości i piękności nie jest ona bożkiem; jest poprostu rzeczą ludzką, czynem ludzkim, a wszystko co ludzkie, podlega prawu moralnemu“. Przypuszczanie innych praw dla moralności, a innych dla piękna, już dla trochę choćby filozoficznie wykształconego umysłu jest widocznie fałszywe, bo każe domyślać się rozbratu i rozterki w naturze ludzkiej, owszem w naturze rzeczy, a ostatecznie w samym Bogu. Piękno, prawda i dobro pochodzą z jednego źródła, prawa ich przez Boga, twórcę natury, postanowione, nie mogą więc kłócić się z sobą, jak promienie jednego koła nie mogą być rozmaitej wielkości. Ponieważ sztuka jest czynem ludzkim, więc nie może być porównywana z chemią, lub matematyką, bo te zajmują się pytaniami z czynem nic wspólnego niemającemi — „przedmiotem ich czysta wiedza“ [1]). Zgoda zupełna na to, że sztuka, chcąca zawsze uczyć, nudzi — tak samo nudzi najuczciwszy człowiek, gdy ciągle prawi morały; jeżeli jednak będzie postępował i żył, jak należy, a uczył wtenczas tylko, gdy tego potrzeba, zbuduje, a nie znudzi. Toż samo stosuje się do sztuki: niech praw moralności nie gwałci, niech będzie, jaką być powinna, a będzie piękną i nienudną. W końcu, że mahometanie, ikonoklaści i inni heretycy lub poganie szkodliwy wywierali wpływ na sztukę, dowodzi to tylko, że fałsz szkodzi w każdym względzie: w stosunkach społecznych, nauce, moralności i w sztuce także. Widzimy toż samo w dzisiejszym naturalistycznym kierunku, który tak sztukę poniżył, choć się za jej patrona podaje. My, chrześcijanie, nie mamy wcale pretensyi, żeby sztuka do każdej etyki się stosowała, owszem, najwyraźniej twierdzimy, że tylko etykę prawdziwą, Chrystusową, powinna szanować. — Mahomet, Seneka, ikonoklaści, husyci *e tutti quanti* nic nas tym razem nie obchodzą — „co nam do Hekuby?“ Owszem, pewni jesteśmy, że ci fałszywi prorocy zgubią sztukę, jak zgubili wszystko, co za ni-

[1]) Tamże 212.

mi poszło. O gorszących przykładach wielkich mistrzów będzie mowa niżej, więc teraz przechodzimy do naszego założenia, t. j. wykazania, że zgoda sztuki z etyką wypływa z natury piękna.

Co nazywamy pięknem? Określeń jego mamy mnóstwo. Platonicy nazywali pięknem to, co ma w sobie *splendorem veri* (blask prawdy); św. Augustyn powiada, że piękno to *splendor ordinis* (blask porządku); scholastycy — to, co składając się z odpowiednich sobie części, poznającemu sprawia przyjemność [1]). Ogólnie jednak, nie wdając się w metafizyczne dociekania, przedmioty piękne poznajemy z ich skutku, jakim jest sprawianie w poznającym go pewnej estetycznej przyjemności i rozkoszy. Stąd św. Tomasz powiada, że pięknem nazywa się to, co przy widzeniu podoba się, *pulchra dicuntur, quae vis placent* [2]). Nowoczesny empiryk Lemke, określa wprawdzie piękno „jako formę zjawisk, która odpowiada wrodzonym prawom naszego czucia zmysłowego“ [3]), ale na innem miejscu poprawia się i mówi, „że piękno jest to prawidłowość przedmiotu zgodna z wewnętrzną prawidłowością naszego ja“. Pięknem więc jest to, przy poznaniu czego człowiek doznaje przyjemności. Jakiegoż jednak rodzaju ma być ta przyjemność? Czy zadowolenie zmysłowe tylko, jak zdaje się wielu współczesnym estetykom? Oczywiście nie zmysłowe tylko, bo w takim razie malarstwo zależałoby na zestawieniu plam kolorowych przyjemnie działających na oko, muzyka na zgodnych akordach, poezya i wymowa na dźwięcznem brzmieniu rytmu i wyrazów; tymczasem ludzie domagają się czegoś więcej. Nic zwyklejszego jak zdania: obraz ten wprawdzie pięknie malowany, ale zrozumieć go nie można; muzyka z wielu względów piękna, ale konsekwencyi jej brak i ładu; wiersze piękne, lecz sensu im brakuje; mówca pięknie mówił, lecz frazesami karmił słuchaczy. Dla tego we

[1]) *Id quod, cum multitudinem partium sibi cohaerentium praeseferat, manifestatione sui cognoscentem delectat.*

[2]) P. I. q. 6. a 4 ad 1.

[3]) Estetyka I, 40.

wszystkich tych razach nie mamy zupełnej przyjemności, a natomiast czujemy nawet niezadowolenie. Pochodzi to stąd, że owe dzieła sztuki nie uwzględniły dostatecznie jednego z koniecznych praw natury ludzkiej — prawa rozumu i logiki. Niech nam za przykład posłużą niedawno wydane rymy pp. Liedera i Stankiewicza. Jużci panowie ci umieli zgodzić przymiotnik z rzeczownikiem, słów pięknie brzmiących nie żałowali, o Liederze powiada nawet kronikarz „Tygodnika illustrowanego“ p. M. G., „że rymuje gładko", ale że niedoszli poeci, poprzestając na rozwiązłości i bezwyznaniowości, zapomnieli o nauce i sensie, więc ten sam M. G. twierdzi, „że nigdy jeszcze poezya nie była środkiem tak hygienicznym, jak w tych dwóch egzemplarzach; człowiek się trzęsie od śmiechu, a to mu do konkocyi żołądka pomaga [1]).

[1]) Tyg. Ill. 1890, Nr. 42. Kiedy mowa o prawach rozumu i logiki w dziełach sztuki, pozwolę sobie na dłuższe zboczenie z następującej racyi. P. Czesław Jankowski, zdając sprawę w jednym z NNr. „Słowa“ z roku 1890 z książki Wł. Bełzy o Hollandyi, przytacza ustęp, w którym autor zadaje sobie liczne pytania, co robi w nocy wśród żołnierzy dziewczyna w bieli na obrazie Rembrandta «Patrol nocny», P. Jankowski żartuje sobie z ambarasu podróżnika i powiada, że p. B. widocznie estetykiem nie jest, że dociekania jego zupełnie zbyteczne, bo Rembrandt chciał tylko odtworzyć grę nocnego oświetlenia na różnego rodzaju przedmiotach i basta. Innemi słowy: nie trzeba dochodzić żadnej myśli, bo jest to jeden z okazów «sztuki dla sztuki». Do zdania tego powraca on raz jeszcze w «Tyg. Ilustr.» (Krytyka dzieł sztuki 1891. Nr. 21). «Powiadają: sztuka malarska jest sama dla siebie celem. Istotnie, w wielu obrazach w takiej ona występuje roli i trzeba być zaciekłym doktrynerem, aby mieć cośkolwiek przeciwko temu. Niedaleko szukając, czemże jest słynny «Patrol nocny» Rembrandta, jeśli nie popisowem dziełem dla wykazania całego mistrzowstwa światłocienia? Czemże jest niemniej głośny «Byk» Potera, jeżeli nie poprostu wielkiem studyum z natury, wykazującem wielką biegłość techniczną malarza? Wynajdowanie jakiejś «myśli przewodniej» w arcydziele Rembrandta, dociekanie skąd, dokąd i w jakim celu wychodzą ci żołnierze pod wodzą kapitana Cocka, jest tak dobrze wręcz absurdem, jak wynajdywanie tego lub owego wyrazu w głowie «Byka» z Mauritshuis w Hadze. Sądzę, że szanowny autor niedość ściśle zdaje sobie w tym razie sprawę z tego, co ludzie przez myśl w obrazie chcą rozumieć, jak również i z tego, czem jest właściwie sztuka dla sztuki samej. Dla czegoż to pytanie, dokąd i po co idą ci żołnierze, ma być «wręcz absurdem?» Zapewne, p. B. zanadto się nad tą kwestyą rozsze-

Tak samo dzieło sztuki, żeby było piękne, powinno uwzględniać uczucia ludzkie, inaczej nietylko nie sprawi zadowolenia, ale się odeń widz ze wstrętem odwróci, jak np. od fresków w San Stefano Rotondo w Rzymie, gdzie męczeństwa wyobrażone w jaskrawej rzeczywistości. Wiedzą o tem doskonale prawdziwi artyści i zawsze w swych tworach starają się nietylko o technikę konieczną dla przyjemnego działania na zmysły, ale także o ład i prawdę, wymaganą przez rozum, a może jeszcze więcej o nieobrażenie żadnej z delikatnych stron uczucia. Jakaż więc może być przyczyna, żeby sztuka pomimo całej swej odrębności, osobnego celu i niezależności, szanowała prawa rozumu, szanowała uczucie i nerwy, a mogła nie zważać na wolę i rządzące nią prawa etyki? Racyi niema żadnej, bo prawa etyczne tak samo tkwią w naturze ludzkiej, jak prawa logiki i tak też szanowane być winne. I czyż pa-

rza i z tego (a nietylko z tego) widocznem jest, że estetyka — to nie specyalność jego; widoczna tu naiwność profana, wszakże pomimo tego, widzę w tych pytaniach objaw natury ludzkiej, wymagającej, by w każdem dziele była myśl rozumna i chcącej sobie zdać sprawę z tego, co ma przed oczami; człowiek potrzebuje nietylko widzieć, ale i wiedzieć, a raczej rozumieć. P. J. dziewczyna owa nie dziwi, bo z dziełami sztuki i sposobami ich tworzenia jest obeznany. Gdyby jednak Rembrandt, dla popisania się ze światłocieniem, wymalował dwóch żołnierzy z pochodniami i np. białą kozę na stołku, pancerz na drągu i dwóch arabów, grających obok w karty na ulicy, p. J. dochodziłby także, coby to wszystko znaczyć mogło, a może nawet niechciałby patrzeć na takie dziwactwo, boby w niem nie było myśli rozumnej a więc myśli przewodniej, koniecznej we wszystkiem, co ludzkie. P. Jankowski nie jest bezwarunkowym zwolennikiem teoryi «sztuka dla sztuki», dopuszcza tylko na jej korzyść wyjątki, jak dwa wyżej wymienione. Taka dwoistość nie może się ostać wobec dwóch sprzecznych teoryj, jedna albo druga musi być fałszywą. Nie jestem doktrynerem, tem mniej «zaciekłym», ale stanowczo bronię zasady, że sztuka zawsze i wszędzie jest dla człowieka, nigdy dla siebie; pojmuje to tylko nie tak, jak w nas «doktrynerów» wmawia p. J. Jak w obrazie Rembrandta innej szukam myśli przewodniej (i znajduję), niż dopytywanie się „skąd i dokąd ci żołnierze idą“, tak w „Byku“ Potera wcale nie zamierzam szukać innego „wyrazu“, niż właściwego wszystkim bykom. Zgadzam się najzupełniej, że R. chciał się popisać, a P. namalował studyum z natury; pomimo tego wcale nie sądzę, by to były dzieła dla „siebie samych“ malowane i istniejące. Są to dzieła piękne, bo po mistrzowsku oddają przedmioty piękno dla czło-

trząc na obraz, przedstawiający brutalne pogwałcenie praw etycznych, np. sprawiedliwości, miłosierdzia, doznajemy przyjemnych, artystycznych wrażeń? Przeciwnie, odchodzimy od niego wzburzeni i niespokojni. Takie obrazy, jakkolwiek pięknie malowane, nie są całkowicie piękne (zwykle też nie w estetycznym tylko celu malowane bywają), „bo do prawidłowości naszego ja, powiada ks. Morawki, należą te prawidła, co stanowią od wnętrza typowo doskonałego człowieka: co do myśli — prawa logiczności i racyonalności, co do woli i uczucia — prawa etyczne. Więc to jedynie może sprawić niezamąconą przyjemność estetyczną człowiekowi doskonale wykształconemu, co się z prawem etycznem godzi, a co temu prawu ubliża, to nietylko moralne, ale i estetyczne uczucia obraża i przeciw jednemu z praw piękna wykracza“.

Do takiego rezultatu dochodzimy, gdy kierować się

---

wieka, podobające się człowiekowi; bez tego warunku nie byłyby piękne. Człowiek lubi piękną grę światła, sprawia mu przyjemność widok zdrowego czy rosłego bydła, więc też lubi patrzeć na dobre odwzorowanie ich na płótnie i znajduje je pięknem. Byłoby inaczej, gdyby teorya „sztuka dla sztuki“ była prawdziwa. O ile mogłem zrozumieć piszących o tem artystów i estetyków, ma to hasło oznaczać, że byle przedmiot był dobrze namalowany, już to malowidło będzie dziełem sztuki, bo „wykonanie, nie przedmiot, dzieło sztuki stanowi“, powiada p. Sygietyński. W takim razie, byle dobrze namalowana ropucha i kameleon, para butów i uprząż, albo też człowiek owrzodzony lub kobieta buszmenka, powinnyby być dziełem sztuki. Któż się na to zgodzi? Im lepiej te przedmioty będą malowane, tem bardziej będą się nadawały do atlasu zoologicznego lub patologicznego, na szyldy, do muzeum osobliwości wreszcie, ale nigdy do pinakoteki. Żeby więc jaki przedmiot malowany lub rzeźbiony mógł być policzony do dzieł sztuki, nietylko potrzeba, żeby był dobrze wykonany ale także żeby w oczach człowieka był pięknym i żeby w obrazie była myśl rozumna, stosownie do natury przedmiotu (o innych warunkach na teraz nie wspominam). Rembrandt chciał się popisać światłocieniem, a do tego popisu wybrał czynność ludzką, więc ją namalował tak, żeby się wydawała możebną i ze zwyczajami ludzi rozumnych zgodną. Poter namalował studyum, ale takie, które ludziom podobać się może. Gdyby Byka swego przedstawił odartego ze skóry, możeby ludzie podziwiali doskonałe studyum podskórnej anatomii zwierzęcej, ale tyle miałoby ono prawa do piękna, ile go ma np. posąg odartego ze skóry człowieka w prawej przecznicy medyolańskiej katedry, który niewiadomo po co i na co tam stoi.

zechcemy zwyczajnym zdrowym rozsądkiem, gdy posłuchamy, co mówi sumienie i głos niezepsutego ogółu. Do tegoż samego dojdziemy przekonania, jeśli zastanowimy się nad naturą piękna w sposób bardziej filozoficzny i oderwany.

Pięknem, mówiąc ogólnikowo, nazywamy to, co się nam podoba; podobać się zaś może to tylko, co jest doskonałe w swoim rodzaju. „Nie nazwiemy bowiem pięknem tego, czemu nie dostaje czegokolwiek do przyrodzonej jego doskonałości. Zaiste cóż szpetniejszego od kwiatu bez płatków, ptaka bez piór, człowieka bez cnoty? Przeciwnie, im doskonalsza jest istota jaka, im bardziej do prototypu swego zbliżona, tem za piękniejszą jest miana i uznawana“ [1]). Dlatego też doskonałość uważana jest za pierwszy i konieczny warunek piękna. „Do piękna potrzebna jest najpierw całkowitość albo doskonałość, bo co jest niezupełne, przez to samo szpetne jest“, mówi św. Tomasz z Akwinu [2]). Nie wszystko jednak, co w sobie doskonałe, podobać się nam może: żaby, robactwo, jaszczurki wstręt w nas obudzają. Pochodzi to stąd, że pojęcie piękna jest względne i zawiera w sobie dwa konieczne warunki: oświecenie rozumu i skłonność woli. Skoro rozum nasz pozna rozmaite względy, zrazu przed nim zakryte, np. doskonałość danego przedmiotu, jego pożyteczność, miejsce i odpowiedniość w całości wszechświata, często bardzo dawne uprzedzenia znikają i pięknem wydaje się to, czem brzydziliśmy się dawniej. Z drugiej strony, żeby nam się coś podobało, konieczna jest skłonność woli ku temu, bo piękną zda się nam nietylko taka rzecz, którą poznamy jako doskonałą w sobie, ale i taka zarazem, której pożądać możemy (*pulchrum est appetibile*); pożądamy zaś i pragniemy tego, co do udoskonalenia naszego w jakikolwiek sposób służyć może, tego co dla nas będzie dobrem w znaczeniu metafizycznem (stąd *similis simili gaudet*). Dla tego to, jak z jednej strony przedmiot najbardziej nas obchodzący i po-

[1]) Egger *Proped. Theol. philos.* 259.
[2]) P. I. q. 39 a. 8.

trzebny nie podoba się nam, gdy jest niedoskonały i zepsuty, tak z drugiej strony najdoskonalszy nie zrobi przyjemności, gdy jest zupełnie nam nie potrzebny. Najpiękniejsza twarz przestaje się podobać, gdy ją ospa lub wrzody oszpecą, najcudowniejsza poezya lub muzyka nie zrobi wrażenia na człowieku prozaicznym i niemuzykalnym. Głupi bardzo łatwo oprą się potędze poezyi, bo jej nie rozumieją i, co z tego wypływa, nie pożądają (*ignoti nulla cupido*); a skoro nie pożądają, więc i piękną ona dla nich nie jest. Pięknym więc nazwiemy przedmiot doskonały i skończony w sobie, który przy poznawaniu oddziaływa przyjemnie na umysł, oświecając go i na wolę, wzbudzając w niej pewne pożądanie siebie (dlatego zwykłe chcemy posiadać rzecz, która się nam podobała), jako odpowiedni i potrzebny naszej naturze. Otóż natura ludzka taka jest, że tkwi w niej nietylko poczucie potrzeby zgody pojęć z prawami logiki, ale także potrzeby zgodności czynów z prawami etyki, prawda i dobro nieodłączne są od natury ludzkiej; dlatego nietylko miłujemy prawdę, ale może więcej jeszcze dobro moralne. Niejedno serce nieugięte przed prawdą, na koniec świata pójdzie za cnotą. Żadna sprawa ludzka wyzwolić się od tych dwóch czynników nie może, nie może też i sztuka. Dzieła sztuki zatem nie powinny brać rozbratu z zasadami moralności, bo leży to w naturze, że to tylko nam się podoba, co (oprócz innych warunków) uważamy za moralnie dobre [1]). Bez tego warunku obraz lub rzeźba może się podobać z pe-

[1]) Ulegają temu prawu najzapaleńsi zwolennicy niezależności piękna od etyki. Spotykałem np. wielu postępowców, dla których Sienkiewicz po „Szkicach węglem“ i „Jamiole“ nic już pięknego nie napisał. Pomimo pojawienia się „Ogniem i mieczem“, „Potopu“ i „Wołodyjowskiego“, mówią oni o ich autorze „szkoda go“ — bo w tych powieściach, tak dla nas pięknych, oni nic pięknego nie widzą, pomimo czaru stylu i obrazowania, zajmującej treści i wszystkich uroków tych rycerskich rapsodów; a to dla tego, że nie rozwija już i nie przeprowadza w nich drogich postępowemu sercu zasad, mianowicie takich: że nie ma Opatrzności na świecie (a tem samem i Boga nad światem), że wszystko na ziemi źle idzie w ogólności i że szlachta była zawsze i jest teraz stekiem i przyczyną wszelkiego złego w szczególności.

wnych tylko względów, ale zadowolenie to nie będzie całkowite, a zatem, utwór nie będzie całkowicie piękny. Pomimo kompozycyi nie zupełnie racyonalnej, może się podobać poprawny rysunek, piękny koloryt, ale każdy powie: co za szkoda, że dziełu temu brakuje ładu i lepszego obmyślenia; tak też utwór, obrażający zasady moralności, może wabić różnemi zaletami, nie będzie jednak doskonale piękny i w duszy widza pewien rozdźwięk zostawi, niby człowiek mądzy a przewrotny, lub piękna, lecz zła i głupia kobieta. Czy można nazwać pięknym taki np. obraz jak Rochegrosse'a „Bal des Ardents“ z czasów królowej Izabelli francuskiej? [1]). Sala napełniona tłumem uciekających kobiet w balowych strojach i przestraszonych a zgrozą przejętych gości. Zgroza ich bardzo naturalna, bo na pierwszym planie wije się w boleściach i wyciąga ręce do królowej kilku mężczyzn, trzymanych na łańcuchach, a zaszytych w palące się skóry niedźwiedzie czy inne. Niech rysunek, koloryt, światłocień, perspektywa będą najzupełniej mistrowskie, wątpię, żeby kto doznał przed tym obrazem innego wrażenia, niż zgrozy i niesmaku, bo widzi na nim rzecz straszną — śmierć w mękach. Albo inny przykład. W medyolańskiej galeryi Brera jest obraz, przedstawiający Papieża przechodzącego przez salę. Jest to wspaniały mężczyzna w kwiecie wieku, pełen zdrowia, siły i spokoju, w stroju bogatym i świetnym, w towarzystwie dwóch czy trzech dworzan, przejętych najwyższą czcią dla namiestnika Chrystusowego. Za nim o parę kroków klęczy z twarzą przy samej ziemi biedny, wynędzniały, skuty dominikanin. Upadł on przed papieżem na twarz, prosząc o przebaczenie i życie. Odtrącono go z obojętnością i oto leży dotąd w prochu i nawet nie cofnął ręki w kajdanach którą był wyciągnął, tak jest przybity i przygnębiony. Trudno opowiedzieć jak nieestetyczne wrażenie sprawia ten obraz. Zadowolenia ani śladu, owszem gorycz napełnia duszę, bo przedstawia on (a w jak pięknej formie!) scenę, wysoce obrażającą uczucie, podeptanie i odtrącenie nieszczę-

[1]) Wystawiony w Salonie paryskim 1889 r.

śliwego. Wrażenie to potęguje się jeszcze bardziej w każdym, kto wie, że Giordana Bruno spalono, bo właśnie o przebaczenie nie prosił, bo ateizmu, panteizmu i innych swych błędów odwołać nie chciał; widzi się więc przed sobą potwarz rzuconą w złej sprawie i złej intencyi na niewinnego człowieka, i co więcej, na namiestnika Chrystusowego na ziemi.

Rozważaliśmy dotąd kwestyę związku sztuki z moralnością teoretycznie tylko, przypatrzmy się jej jeszcze ze strony faktycznej; jest ona szczególnie godną uwzględnienia w czasach naszych, chcących uchodzić za praktyczne i pozytywne. Wszelka teorya naukowa powinna opierać się na stwierdzających ją faktach. Zasada ta powszechnie znana, a najzupełniej słuszna. Choćby jakaś doktryna była najmodniejszą, najbardziej pochlebiającą prądom współczesnym, musi w końcu w proch się rozsypać, gdy fakta powiedzą jej swoje — *e pur si muove*. Estetycy niechrześcijańscy głoszą niezależność sztuki od moralności, ale choć się za empiryków mają, zdaje mi się, że nie potrafią swej teoryi faktami sprawdzić. Bo czy możebna stworzyć dzieło sztuki niezależne od zasad moralnych? Nim na to odpowiem, muszę wyjaśnić pewną niedokładność. Spotykałem niedowiarków twierdzących, że żaden wierzący katolik nie może bezstronnie sądzić o rzeczach wiary, bo dlatego samego, że wierzy, jest już skrępowany pewnemi uprzedzeniami — on zaś, niedowiarek, w nic nie wierząc, jest zupełnie bezstronnym, bo nie mając zasad, jest też wolnym i nieuprzedzonym. Szczególne zaprawdę złudzenie! Niedowiarek ma także swoje dogmaty i zasady, tylko że różne od chrześcijańskich, a skrępowany jest niemi bardziej, niż wierzący katolik swojemi, bo jego zasady bronią jego namiętności zawsze ślepych, a gwałtownych i zawziętych. Więc katolik np. wierzy w Boga stwórcę świata, ateusz wierzy, że materya sama siebie stworzyła; katolik jest przekonany, że po śmierci czeka na niego żywot przyszły, materyalista wierzy, że wszystko na ziemi się kończy; chrześcijanie wierzą, że Bóg zawarł prawdę w Objawieniu swojem, ludzie posiadający „wszystkie zdobycze nowocze-

snej wiedzy", wierzą, że prawda zamieszkała na stałe w Warszawie, w pewnej redakcyi przy ulicy Marszałkowskiej. Są to wszystko wierzenia i zasady, tylko nie chrześcijańskie. Tak samo niema człowieka, któryby mógł wyzwolić się zupełnie z pod panowania zasad etycznych—nie mówię chrześcijańskich, ale jakichkolwiekbądź, czy to będą nędzne strzępy moralności Chrystusowej, czy choćby zgoła pogańskie wymysły. Smutna to będzie etyka, ale zawsze etyka. Sądzę, że jak niema człowieka przy zdrowych zmysłach bez jakichś zasad i pewników rozumowych, jak poganizm nawet nie mógł się wyzwolić od dogmatów, bogów, ofiar, ceremonij, tak samo niema nikogo bez jakichś zasad etycznych. Otóż ponieważ każde dzieło ludzkie, a tembardziej dzieło sztuki, jest wyrazem zewnętrznym wewnętrznego stanu swego twórcy, a we wnętrzu tem tkwi zawsze myśl jakaś, uczucie i jakieś prawo moralne, więc też muszą one w sposób mniej lub więcej wyraźny odzwierciedlić się w dziele jego.

Takim sposobem dzieło sztuki już przy samem powstaniu swojem, z wiedzą albo nawet bez wiedzy autora, jest z konieczności natury związane z jego sposobem zapatrywania się na rzeczy, a zatem i z moralnością jego, szczególnie kiedy dzieło to ma za przedmiot świat, w którym moralność się objawia, to jest świat ludzkich czynności. Dlatego wierzącego chrześcijanina można poznać we wszystkiem, co utworzy, choćby mu przyszło malować mitologiczne przygody (bardzo jednak wątpię, czy Flandrin albo Overbeck podjęliby się tak niewdzięcznej roboty). Toż samo dzieje się w świecie artystów niewierzących. Nietylko zasady swoje wyrażają w swych dziełach, ale nawet od moralności chrześcijańskiej, z którą wojują, często bardzo nie są wolni (bo dusza jest *naturaliter christiana,* a natury pozbyć się nie sposób). Mistrz np. materyalista jest pewny, że nagość nie obraża wcale etyki i przedstawia ją bez żadnego krępowania się, ale za to jest przekonany, że grzechem jest karać heretyków i protestuje przeciwko temu w swych dziełach (jak ów obraz w Brera). Inny artysta będzie żartował z Bó-

stwa Chrystusowego, jak Wereszczagin, ale poświęci czterdzieści obrazów uwydatnieniu etycznej zasady, że wojna jest okrucieństwem i barbarzyństwem. Poeta, jak Wiktor Hugo, będzie dowodził mnóstwa niedorzeczności, a w tej liczbie i tego, że dziewczyna z półświatka może być „uosobieniem wstydliwości“ (Nędznicy), ale podnosi miłość matczyną i miłosierdzie dla ubogich; Carducci nienawidzi Boga i pisze ody na cześć szatana, ale za to prawić będzie o miłości dla kraju, sławy i t. p. Zdaje mi się więc, że zwolennicy niezależności sztuki od moralności powinniby dodawać, gdyby szczerymi być chcieli, od moralności chrześcijańskiej, a właściwie nawet od niektórych tylko jej przykazań, bardzo niemiłych amatorom piękna plastycznego.

Nietylko rodząc się z duszy swych twórców dzieła sztuki są zależne od moralności, są one z nią związane w praktyce, w działaniu swem na widzów czy słuchaczów. To znowu także ściąga się przeważnie do dzieł, mających za przedmiot świat moralny, to jest świat czynów ludzkich [1]). Teologowie utrzymują, że niema obojętnego czynu prawdziwie ludzkiego (*in individuo*), to jest popełnionego z zupełną świadomością i wolą, lecz że takowy zawsze jest złym lub dobrym; tak też dzieło sztuki, jako czyn ludzki *per excellentiam*, jest mniej lub więcej złem albo dobrem moralnie i to im bardziej jest pięknem, a więc silniej działającem. Niedawno pan Gomulicki napisał nowellę, w której całe miasteczko nawraca się na widok obrazu przedstawiającego sąd ostateczny. Pozwalam sobie wątpić, czy kiedy dzieło sztuki może tak hurtowny i silny wywrzeć skutek, każde jednak w pewnej mierze niewątpliwie wpływ jakiś wywiera. Jedni, jak św. Teresa, na widok obrazu ubiczowanego Pana Jezusa, odrazu zrobią wielki krok na drodze doskonałości, na innych obrazy wzniosłej

---

[1]) Przedmioty wzięte z innych sfer oczywiście w mniejszym stopniu posiadają tę właściwość, mają ją jednak, tylko, że nie przez każdego i nieodrazu odkrytą, czy też odczutą. Ludzkie czyny działają silnie i wyraźnie, natura niema potrzebuje znawcy i miłośnika.

treści wywrą mniejszy, ale zawsze dodatni wpływ. Toż samo da się powiedzieć i o dziełach treści świeckiej. „Don Kiszot“ Cervantesa i „Contes“ Woltera, „Potop“ Sienkiewicza i Mickiewicza poezye, „Joanna d'Arc“ lub „Grunwald“ Matejki i „Bachanalie“ Makarta, wywołują wrażenie etyczne, a skoro je wywołują, muszą mieć w sobie etyczny pierwiastek, bo czego niema w przyczynie, nie może być i w skutku (*nihil est in effectu, quod non prius fuerit in causa*). Zresztą wpływ dzieł sztuki na moralność w dobrym lub złym kierunku zbyt znaną jest rzeczą, żeby go trzeba było dowodzić; zdaje mi się przeto, że ze wszelką słusznością powtórzyć mogę, że są one nierozłącznie związane z zasadami etycznemi, mniejsza już o to na teraz, dobremi czy złemi, fałszywemi czy prawdziwemi. A skoro natura rzeczy związała piękno z moralnością, skoro ten związek objawia się ustawicznie, pocóż rozprawy o jego zerwaniu? któż może rozwiązać, co natura związała? Równie dobrze można rozprawiać o wyzwoleniu się od przyciągania ziemi.

W tem miejscu dodam jeszcze następującą uwagę. Wiemy już, że sztuka od moralności wyzwolić się nie zdoła, może tylko z chrześcijańską moralnością być w rozterce, ale w takim razie doświadczenie przekona, że idzie ona po drodze fałszywej, jak przekonałoby każdego, ktoby chciał wyzwolić się od prawa przyciągania. Żeby się przekonać o tem, nie trzeba wielu zachodów, bo jest sprawdzian czynów ludzkich dla każdego dostępny, a zawarty w słowach Zbawiciela: „Z owoców ich poznacie je. Nie może drzewo dobre owoców złych rodzić, ani drzewo złe owoców dobrych rodzić“ [1]). W rzeczy samej poznajemy, czy pokarm przydatny jest do jedzenia, jeśli smakuje, karmi i żywi; przeciwnie jeśli szkodzi, odrzucamy go jako truciznę; tak też i zasada moralna, jeśli dobre sprawuje skutki w zastosowaniu praktycznem, z pewnością jest dobrą i prawdziwą; jeśli złe, fałszem jest i trucizną. Otóż chyba tylko bardzo zagorzali nie przyznają, że dzieła sztuki,

[1]) Mat. VII, 16. 18.

wyzwolone od etyki chrześcijańskiej, sprowadzają skutki fatalne: rozluźnienie związków rodzinnych, niemoralność w małżeństwie, rozwiązłość, niedowiarstwo. Jeśli więc ta teorya wydaje złe owoce, to i sama jest złą i fałszywą, Możemy więc wywnioskować przy końcu tych uwag, że niezależność sztuki od wszelkich zasad etycznych jest rzeczą niemożliwą, a od zasad chrześcijańskich szkodliwą dla społeczeństwa i dla samej sztuki.

Po tych roztrząsaniach zasadniczych przejdźmy teraz do zajmującego nas przedmiotu, to jest do godziwości przedstawiania nagiego ciała ludzkiego. Ponieważ sztuka powinna szanować moralność, więc należy wykluczyć z niej wszystko, co tę ostatnią obraża, a przedewszystkiem nagość, wołają jedni, i gorliwość swą posuwają tak daleko, że najmniejszy kawałek nieokrytego ciała poczytują za grzech malarzowi, że zdają się przypuszczać, jakoby nieodziane ciało było rzeczą samą w sobie złą i naganną. Z drugiej strony stoją liczni artyści i ich zwolennicy, patrzący z uśmiechem politowania i szyderstwa na owe „skrupuły bigoteryi“, krępujące ducha artystycznego i rzucające zasłonę na najpiękniejsze dzieło Boże. Nic bardziej harmonijnego, mówią, nad ciało ludzkie, śmiesznem jest i nierozsądnem pozbawiać się widoku najpiękniejszej rzeczy na ziemi. Przesada, na jakiej łapią swych przeciwników, służy im za jeden dowód więcej prawdziwości swego twierdzenia. To też spór uważają już za rozstrzygnięty — można i trzeba rzeźbić i malować wszystko jak jest, bez oglądania się na moralistów. Przeczytać tylko, co o tem np. pisze Lemke. Zdaje się prawie, że żartuje sobie z czytelnika, gdy twierdzi: „że ukrywanie nagiego ciała (pod suknią) rodzi daleko więcej zmysłowości, aniżeli poczucia piękna“, lub gdy prawi „o zmysłowości oczyszczonej“ (znają się ludzie na tem oczyszczeniu). To przekonanie Lemkego i jego zwolenników z pewnością jest mylne; jest i zawsze będzie spory zastęp artystów, którzy się na nie pisać nigdy nie zechcą, jest znów i zawsze będzie w społeczeństwie chrześcijańskiem głos wołający: „wstydu nie ga-

ście" i pewność, że piękno i skromność nie powinny kłócić się ze sobą.

Czyż niema środka pogodzenia tych dwóch stron walczących, z których każda zdaje się mieć słuszność za sobą? Spróbujmy. Sprzeczność nie może tu być w naturze rzeczy, tkwi raczej w jednostronnem i niedokładnem jej pojmowaniu. Nie ulega wątpliwości, że ciało ludzkie jest wyrazem najwyższego piękna dotykalnego, czy plastycznego na ziemi; niema także żadnego prawa Boskiego, czy przyrodzonego, zabraniającego przedstawiać to, co piękne. Niewątpliwie też nagość sama przez się nie jest grzechem, bo inaczej czyżby Pan Bóg stworzył na początku i stwarzał dotąd człowieka nagim? Pod tym więc względem zwolennicy nagości mają racyę. Z tem wszystkiem mylą się, jeśli sądzą, że mogą nie oglądać się na nic; bo rzecz ta, napozór godziwa, nie zawsze bywa taką w praktyce dla niektórych okoliczności, które teorya powyższa milczeniem pomija. W rzeczywistości bowiem widok malowanej lub rzeźbionej nagości wzbudza w ogromnej większości widzów płci innej wrażenia i uczucia z estetyką nic wspólnego niemające i jest podnietą rozwiązłości i zepsucia obyczajów. Nie wchodzę w rozprawy, dla czego tak się dzieje, zaznaczam tylko fakt, którego nie mogą nieznać materyaliści, zarówno jak i my chrześcijanie, wierzący w grzech pierworodny i pożądliwości, widzący jeden ze skutków jego. Wobec tego smutnego faktu mają zupełną słuszność przeciwnicy nagości, bo jeśli owoc truje, wyrzucić go należy. Więc jakże? wszelką nagość wykluczyć? Więc piękno poświęcić trzeba moralności; więc niema zgody między niemi? Niebyłbym tego zdania. — Sądzę, że się nie pomylę, jeśli powiem, że nagość może być przedstawiana, jeśli będzie sprawiała wrażenie samego tylko piękna, boć przecie piękno prawdziwe jest rzeczą godziwą, jest dziełem Bożem; idzie tylko o poznanie warunków, w których ona takie tylko sprawia wrażenie. Mogą one być, jak z natury rzeczy wypada, przedmiotowe i podmiotowe to jest mogą się znajdować w samem dziele sztuki i w patrzącym na nie — i tylko jeśli obydwa te rodzaje będą połączone, utwór sztuki nie

sprawi zamętu w duszy ludzkiej i będzie dziełem rzeczywiście pięknem, to jest zostającem w zgodzie z całą naturą naszego ja.

Najpierw więc w dziełach sztuki nie powinno być nic, coby umyślnie dążyło do wywołania w widzu wrażeń zmysłowych i grzesznych. Sztuka powinna być czystą, woła słusznie tym razem Lemke. Rzecz to całkiem naturalna. Obraz lub rzeźba wywołuje w duszy widza (przynajmniej tak często bywa), takie uczucia i wrażenia, jakie były w duszy artysty; jeśli więc miał on czyste serce, to i dzieło jego wolne będzie od tego żaru zmysłowości, który, niestety, często za zasługę poczytany bywa. Jeśli struna czysta, czyste też wrażenie wywoła, bo czysty dźwięk wyda. Brak jednak rozmyślnego uwydatnienia zmysłowości nie wystarczy, by nagość etycznie nieszkodliwą została, trzeba jeszcze, żeby w przedmiocie były pewne przymioty tak silnie działające, by stłumić i zagłuszyć mogły wszelkie niższe instynkty. Do takich warunków najpierw zaliczyć możemy wielką idealną piękność przedstawianego ciała. Rzeczą jest powszechnie znaną, że mistrzowsko-idealne dzieła w tym rodzaju starożytnej rzeźby nawet u profanów w estetyce nie wywołają takich wrażeń, jak piękne ale naturalistyczne i zmysłowe twory współczesnych artystów. Dalej wymienić tu należy wysoką świętość przedmiotu; dlatego powodu nikogo nie zgorszy Chrzest Chrystusa Pana, Ukrzyżowanie, Biczowanie, Najświętsza Panna karmiąca; taka wreszcie treść obrazu, że mniejsze lub większe odkrycie ciała służy do spotęgowania uczuć litości, współczucia, oburzenia, grozy. Dlatego, z zachowaniem wszelkiej miary, bywa na miejscu w scenach męczeństwa, gwałtu, nędzy lub opuszczenia. W takim rodzaju obraz zwracał uwagę na głośnej wystawie monachijskiej w 1890 roku w szklanym pałacu, zatytułowany „Synowie Kaina" (nie pomnę autora). Dwaj synowie pierwszego bratobójcy, wstępując w ślady rodzicielskie, pozabijali się w jakiejś krwawej waśni i leżą zbroczeni krwią braterską i własną. Nad niemi siedzi w głębokiej zadumie i przygnębieniu stary ojciec, koło nich rozpacza matka i groma-

dzi się przerażona rodzina. W obraz ten malarz umiał wlać tyle grozy, bije z niego myśl zdrowa i prawdziwa z taką siłą, że nagość zupełna wszystkich aktorów tej strasznej sceny nie raziłaby wcale, gdyby artysta nie posunął się do ostateczności, bez żadnej dla obrazu korzyści, a z niemałym dla moralnego uczucia obrzydzeniem.

Od widza wymagałbym przeważnie dwóch warunków: czystości serca i znajomości przedmiotu. Bez uczciwego i czystego serca nawet najczystsze rzeczy brudnemi się wydadzą, bo jeśli *omnia munda mundis*, to również *omnia sordida sordidis*. Dla widzów zepsutych każdy taki obraz może być podnietą do złego. Drugi warunek niemniej jest potrzebny, bo choćby ktoś był najuczciwszy, jeśli w dziele sztuki nie potrafi dopatrzyć piękna, ani innych rzeczy, o jakich wspomniałem, będzie ono dla niego tylko przedmiotem zgorszenia i widz taki powinien w tym razie stosować do siebie, co katechizm mówi o unikaniu okazyj do grzechu. Może się to wydać śmiesznem niejednemu „mocnemu duchowi“, ale czyż uczciwy kasyer, rzetelny dłużnik, wierny mąż, kochająca żona nie wydają się śmiesznymi, a nawet całkiem głupimi wielu takim duchom? — Dodać tu jeszcze można wiek późniejszy, chłodny i umiarkowany temperament i w końcu przyzwyczajenie. Ten ostatni wzgląd najwięcej może tłómaczy artystów. Studyując z potrzeby ciało ludzkie, znając się rzeczywiście na piękności jego, często zapominają, że ogół nie jest artystą i nie samo piękno widzi w tem ciele (co prawda i artyści często się łudzą i zbyt łatwo zapominają, że *latet anguis in herba*). Bywają zresztą epoki, w których to przyzwyczajenie i społeczeństwo całe w znacznej części podziela. „W sztuce pogańskiej nawet, powiada Grimouard de St. Laurent, początkowo nagość poczytywano za przeciwną dobrym obyczajom, ale potem, w epoce zjawienia się chrześcijanizmu, już pod tym względem tak postępowano, jak gdyby nic w nas nie było do przykrycia i oczy tak się były przyzwyczaiły do nagości, że nawet chrześcijanom przedstawianie ciała ludzkiego całkowicie bez odzienia mogło się wydawać rzeczą samą przez się obojętną. Zdaje się, że w ma-

lowidłach katakumbowych nie przywiązywano najmniejszej wagi do unikania takich przedmiotów, gdy się nastręczały z natury rzeczy. Te postacie nagie były jednak z oględnością przedstawiane i wszystko, coby mogło razić oczy takiej Agnieszki lub Cecylii, było pomijane" [1]. Niedługo jednak trwała taka swoboda i wkrótce wstydliwość chrześcijańska zaczęła zrywać ze wspomnieniami pogaństwa. Drugą epoką wskrzeszenia nagości w sztuce było Odrodzenie. Już w końcu piętnastego wieku zaczęto szukać piękna w ciele ludzkiem, a pod wpływem odradzającego się pogaństwa, tak się w niem rozmiłowano, że pozwalano sobie z lekkiem sercem na rzeczy, którychby nawet nasz wiek zepsuty tolerować nie mógł. Dość przypomnieć, że nad ołtarzem papieskim w Sykstynie przewalały się w Sądzie Ostatecznym tłumy nagich ludzi, bez najmniejszego względu na wstyd przedstawionych; na grobowcu Medyceuszów Michał Anioł posadził, czy położył postacie męskie niewieście tak cynicznie rozparte i odkryte, że tylko w anatomicznym teatrze byłyby na miejscu [2]; po kościołach, jak w katedrze medyolańskiej, stawiano studya anatomii podskórnej; w zakrystyach — trzy gracye... Taka była siła przyzwyczajenia, że to wszystko znoszono i tolerowano.

Przejdźmy teraz do praktycznych zastosowań. Jak zapatrywać się na obrazy lub rzeźby oczywiście i widocznie zmysłowe i gorszące? Z pewnością tworzenie dzieł takich nie może nie być zganione. Że Dominichino, Tycyan, Corregio i t. p. imiona podpisane na takich obrazach, ani trochę to winy ich twórców nie zmniejsza. Najwięksi nawet mistrze byli ludźmi ułomnymi i ślady swej ułomności w dziełach swych zostawili, które też z tego względu nie odpowiadają całkowicie wymaganiom prawdziwego piękna,

---

[1]) *Manuel de l'art chretien* 70.

[2]) Nie mówię tu o stronie artystycznej tych dzieł, dodam nawet, że pomimo tej straszliwej bezwzględności, postacie Michała Anioła, dla znawcy oczywiście, nie są zmysłowemi. Wielki artysta uległ wpływowi wieku i zbłądził, ale że kochał piękno, a miał zacną duszę, więc jego nagości są bez porównania czystsze od niejednej więcej okrytej postaci nowoczesnych artystów.

a tem mniej nie mogą sprawić, by złe stało się dobrem dla tego, że je wielki człowiek popełnił. Pijaństwo i zabójstwo będą zawsze zbrodniami, choć się ich Aleksander Wielki dopuszczał; upadki Salomona i Dawida nigdy nie wytłómaczą bałwochwalstwa i cudzołóstwa. Spotykamy przecie błędy w najsławniejszych dziełach, które są piękne i sławne nie dla ale pomimo błędów, i byłyby bezwątpienia jeszcze doskonalsze, gdyby od tych usterek mogły być wolne. Tak np. zarzucają „Przemienieniu“ Rafaelowskiemu dwoistość akcyi; Don-Kiszotowi, że w pierwszej części bohater zbyt często jest bity, że wtrącone nowelle przerywają bieg głównej historyi; obrazom Pawła Cagliari zabawne anachronizmy i t. d. Jak więc w dziełach największych mistrzów były grzechy przeciwko prawom logiki i prawdzie historycznej, tak samo były przeciw etyce; a jak pierwsze nikogo nie mogą zwolnić od obowiązku zgodzenia się z logiką i prawdą, tak drugie od zgody z moralnością. Dzieła takie, jakkolwiek niemoralne, dla pięknej swej formy zewnętrznej mogą być przechowywane tam, gdzieby gorszyć nie mogły, a służyły ku nauce ludzi, którzy na artystycznych ich zaletach poznaćby się mogli. Tak przynajmniej wnoszę, opierając się na powszechnym zwyczaju.

Jakże jednak poznać, czy nagość jest przedstawiona w sposób zmysłowy czy nie? Olbrzymia większość ludzi nigdy się na tem nie pozna i nie potrafi tego rozróżnić. Delikatne odcienie, subtelności, stanowiące rozkosz znawcy, dla profanów przechodzą zupełnie niepostrzeżenie. Tłum zwraca uwagę na najbardziej tylko bijące w oczy cechy obrazu; nagość więc dla *profanum vulgus* będzie zawsze okazyą tylko do wrażeń zmysłowych. Trzebaż na to dowodów? Dość popatrzeć na wyraz twarzy przypatrujących się takim obrazom czy rysunkom, by się o tem przekonać. Nie brak też i zeznań pisanych. Oto np. p. Van der Meer, zdając sprawę z obrazu Piątkowskiego „Nimfy i Fauny“ [1]) powiada, że mu on przypomniał ustęp z „Fastów Owidyusza“.

[1]) Tygod. Ilustr. 1890 r. Nr. 16.

Ustęp ten p. V. d. M. przetłómaczył, złagodził — i musiał zakończyć łacińskim dwuwierszem, bo go już złagodzić nie było sposobu. Kto „Fasty“ czytał w oryginale, wie, że cytowany wyjątek jest pełen niewypowiedzianej sprosności. Jeśli więc estetykowi, znającemu się na pięknie, może nawet artyście, obraz taki przywodzi na myśl tak nieciekawe wspomnienia, (któremi wcale niepotrzebnie śpieszy dzielić się z szerszą publicznością), to cóż uczuje zwyczajny człowiek, który estetyki nie zna, „Owidyusza“ nie czytał, a czuje tylko, że jest człowiekiem grzesznym i że krew nie woda? Dla tego ludzie, dbający o moralne zdrowie społeczeństwa, domagają się zawsze, żeby podobnych obrazów nie wystawiano na widok publiczny. Artyści żartują sobie z tego, ale wcale niesłusznie. Tak np. p. Cz. Jankowski w sprawozdaniu o obrazie Reda „Sprawa Clemenceau“ powiada: „Szanowny kronikarz „Biesiady“ wybaczy mi, że nie pójdę za nim w rozpatrywaniu moralności lub niemoralności tematu. Ja widzę na obrazie jedynie, w wadliwem nieco dwukrotnem przełamaniu, figurę kobiecą, leżącą na łóżku w pokoju malowanym z wielką brawurą, precyzyą i umiejętnością, widzę znakomicie malowane żaluzye u okien i t. d.“ [1]). Niejeden pozazdrości takiego usposobienia, bo najpierw posiadający je niczem się nie zgorszy, a powtóre łatwo mu o zadowolenie artystyczne, bo jużci o dobrze malowane żaluzye, łóżko, kołdrę, jest równie łatwo jak o piękny papier, druk lub oprawę. Uganianie się za formą i wyłączne rozmiłowanie w technice może w artystach zabić poczucie czegoś głębszego, ale publiczność zawsze domagać

---

[1]) Przyznaję, że tego bałwochwalstwa formy zrozumieć nie mogę i uważam je za jeden z symptomatów zniżenia się artystycznego poziomu i artystycznych wymagań. Zapewne przyjemnie patrzeć na przedmiot dobrze namalowany, ale gdyby mi w obrazie tylko o niego chodziło, wolałbym go ostatecznie w naturze oglądać. Dobrze popatrzeć na malowane z brawurą łóżko lub wnętrze pokoju, ale na tem poprzestać, to trochę zamało. W studyach uczniowskich, na wystawach akademickich może to stanowić bardzo wiele, od skończonego artysty wymaga się czegoś więcej. P. Liedera chwalą za gładkie rymowanie, z tem wszystkiem rymom jego p. Gawalewicz przyznaje wartość... tylko hygieniczną.

się będzie w obrazie myśli i etyki. Omawiany wyżej ustęp Bełzy i o kronice „Biesiady“ są do tego dowodem — i nie jedynym.

Przy znanem usposobieniu ogółu, rzecz jasna, że nagości bez zbytniej szkody mogłyby chyba być umieszczane w muzeach i galeryach, do których, przypuszcza się, że tylko więcej ze sztuką obeznani uczęszczać zwykli. To też wydziwić się nie mogę rodzicom, prowadzącym swe dzieci na wystawy, obfitujące w nimfy, fauny, skandale w hotelu, Ledy i haremowe piękności. Litość bierze na widok tego biedactwa, nudzącego się wśród malowideł niezrozumiałych dla niego, a sączących powoli truciznę bezwstydu i „wyzwolonej moralności“. Spotykałem wprawdzie i po zagranicznych galeryach dzieci, uwijające się wśród obrazów, które chciałoby się przed niemi do ściany odwrócić, nigdzie ich jednak tyle nie widziałem co w Warszawie. Może to był przypadek — zbyt mało znam „gród syreni“, bym go od razu posądzał, że to robi przez troskliwość, by w przyszłości artystom nie zabrakło modelek, a teatrzykom Ninichek i Nitouchek.

Jeśli na wystawach, nagości powinneby być sprowadzone do minimum, a przynajmniej ustawione gdzieś w miejscu osobnem i dla tych tylko dostępnem, którzy życzą sobie je widzieć, to już zgoła powinne być wykluczone ze wszystkich miejsca publicznych i wyłącznie sztuce nie poświęconych. Swego czasu wielką wrzawę wywołała gruppa Carpeau „Taniec“, postawiona przed operą paryską. Kto ją widział, zrozumie dla czego; nie jest to taniec wesołych ale uczciwych ludzi, powiedziałbym nawet, że to nie jest wcale zabawa l u d z k a, bo to jest heca rozbestwionych na jakiejś kannibalskiej orgii obnażonych satyrów. Znawca może podziwiać w niej doskonałość ciała ludzkiego, ogół dopatrzy tam tylko wyuzdanie i szał namiętności. Jeśli takie dzieło stoi przed oczami wszystkich, jeśli ich zwłaszcza wiele, można sobie wyobrazić, jak obfitym strumieniem spływa z nich zmysłowość na przechodniów i widzów. Toż samo możnaby powiedzieć o fontannach, posągach w ogrodach, parkach i placach publicznych, gdzie bezkarnie pro-

dukuje się nagość i to taka najczęściej, w której i najwprawniejsze oko nic pięknego nie odkryje. Niema już zaś dość słów nagany dla ozdabiających ściany swych mieszkań obrazami podobnej treści, zwłaszcza jeśli to czynią wierzący katolicy. Najpierw takie rzekome piękności najczęściej wcale piękne nie są. Widziałem tego w różnych miejscach bardzo wiele, a ledwo trzy lub cztery okazy nazwałbym pięknemi, reszta mniej lub więcej do bohomazów zaliczona być powinna. Tu np. Wenus żegna z wielkim lamentem Adonisa, ale on jeszcze przed fatalnem spotkaniem dzika, ma już tak pokrzywione kości i krótkie a koślawe nogi, że nie można zrozumieć zapałów Cyprydy dla tak wadliwie zbudowanego młodzieńca. Na drugim obrazie Afrodyta zeskakuje z wozu, by płakać nad zabitym faworytem, ale i sama do żalu pobudza patrzącego, tak jest długa, niby zdjęta z tortury, tak żółtawo - zielona, tak ręce ma do „przednich kończyn“ małpy podobne. Gdzieindziej śpi czerwona jak malina Aryadna — Tezeusz już daleko „jak czmycha tak czmycha“, ledwo widać żagle nadęte — no i nic dziwnego, bo tors porzuconej kochanki wykręcony jak śruba, a ciało fioletowo - granatowe nie mogły ująć zmysłowego Greka. Tam znowu Brutus grozi sztyletem Lukrecyi opasłej jak hipopotam, albo stoją trzy Gracye Kanowy, podobne do swego oryginału, jak koniki malowane kredą na parkanie przez wiejskich chłopaków podobne do rumaków Kossaka lub Brandta. Wszystko to jednak chowa się ze czcią religijną prawie — bo to „piękne“ — bo to „prawdziwe włoskie malowidło“. — Przypuśćmy jednak, że obraz lub rzeźba rzeczywiście piękna, że pan lub pani domu znają się na tych arcydziełach i że spływa stąd na nich nieustanny potop estetycznej rozkoszy; ależ w tym domu bywają goście nie tak artystycznie nastrojeni; co więcej, w tych domach jest służba, która się na estetycznych urokach nie zna, a widzi nagość i nieprzystojne uczynki, które snać nie muszą być złe, skoro wiszą na ścianie u państwa, co chodzą do kościoła i na książkach czytają; ależ w tych domach są dzieci, które uczą się katechizmu, którym się prawi o moralności. Jakże

się w ich dziecinnych główkach pogodzi zalecanie skromności z widocznemi wszędzie obrazami bezwstydu? Jeśli piękność ma być wymówką grzechu, toć i one postarają się, żeby „pięknie“ grzeszyć, gdy dorosną.

Z niejakiem wahaniem przystępuję do uwag o estetycznem znaczeniu nagości, bo wobec ogólnego dążenia do stawiania jej na najwyższem miejscu w przybytkach sztuki, trzeba nieco odwagi, by podnieść głos niezgodny z hymnami tłumów i wyrokami modnych estetyków, tembardziej, że nie będąc specyalistą, fachowych studyów niewiele odbywałem. Nie przypisuję też zdaniom moim w tym względzie bezwzględnej wartości, zdaje mi się tylko, że uwagi, powstałe z bezstronnego patrzenia i zastanawiania się, niezupełnie może będą fałszywe i przydadzą się — choćby jako głos z publiczności do artystów.

Estetycy jednogłośnie stawiają człowieka na pierwszem miejscu wśród piękności na naszej ziemi. Jest on „królem stworzenia, najwyższem dziełem stwórcy, koroną piękności całego stworzenia“ [1]). Przekonanie to rozeszło się między ludźmi, którzy je zrozumieli w taki sposób, że kiedy artysta dobrze namaluje albo wyrzeźbi ciało ludzkie, to już dosięgnął szczytu sztuki i na nic piękniejszego zdobyć się nie potrafi, bo nagie ciało człowieka — to zenit wszelakiej piękności. Nie myślę zaprzeczać estetykom, chciałbym tylko przestrzedz licznych entuzyastów nagości (o ile głos mój ich dojdzie i posłuchać go zechcą), że przesadzają i mylą się potrosze, niezupełnie trafnie pojmując teorye estetyków. Zdaje mi się bowiem, że w tych pochwałach dla ciała, tonie i traci swe znaczenie to, co w człowieku jest najpiękniejszem—oblicze jego; zdaje mi się dalej, że rozmiłowanie się w nagiem ciele jest zstąpieniem z wyżyn artystycznych, bo zaniechaniem wyższej duchowej piękności, mającej swe siedlisko i najwyższy wyraz w twarzy ludzkiej; a ponieważ kto zaczął zstępować, schodzi coraz niżej, więc postawienie ciała ludzkiego na pierwszem miejscu jest nietylko oznaką pewnego zniżenia arty-

---

[1]) Libelt. Umnictwo piękne.

stycznego poziomu, ale też zapowiedzią, a może w części i przyczyną, coraz dalszego zstępowania, a w końcu zupełnego upadku.

Czuję dobrze, że powyższe twierdzenie może wielu wydać się paradoksem, albo wprost artystyczną herezyą; bo czyż nie można jednego z drugiem połączyć i odkrywszy ciało, głowie, a raczej twarzy, zachować przewodnie stanowisko i pomieścić w niej tyle wyrazu, ile się podoba? Teoretycznie, zapewne, nic temu na przeszkodzie nie stoi, w praktyce jednak prawie zawsze inaczej się dzieje. Więc najpierw z natury rzeczy już same wypadki, w których nagie ciało bywa przedmiotem dzieła sztuki, nie nadają się do wyższych rodzajów twórczości, w których myśl i wola ludzka przeważną grają rolę. Kąpiel, odpoczynek modelu, sceny haremowe lub mitologiczne, to zwykłe tematy, w których nagość występuje, a każdy przyzna, że w podobnych razach nie dusza i jej zwierciadło twarz, ale samo ciało jest przedmiotem obrazu. Co bo zresztą szczególnego można wyczytać w twarzy kąpiącego się człowieka, lub odpoczywającej modelki? Zresztą, kiedy artysta przedstawia nagie ciało, to głównem zadaniem jest właśnie oddanie piękności tego ciała, harmonii i proporcyonalności form jego, świeżości karnacyi i t. p. Wobec tego zadania wszystko inne idzie na stronę i głowa, sprowadzona do jednych praw ze wszystkimi członkami, z dowódcy zostawszy szeregowcem, traci na znaczeniu i staje się pewnego rodzaju komunałem. Przykładów stwierdzających nie brak, dość przytoczyć choćby powszechnie znane obrazy Siemiradzkiego: „Wazon czy kobieta“, „W jaskini piratów“, „Taniec wśród mieczów“ i głośną „Frynę w Eleuzys“. Wszędzie widzimy, że malarzowi szło przeważnie o ciało; głowę traktował tylko jako konieczną jego część. Jeśliby jednak artysta z nagiem ciałem połączył pełną znaczenia i wyrazu twarz, to cała publiczność, z małymi wyjątkami, tylko na pierwsze zwróci uwagę, drugą pominie. To też nie bez racyi powiada Lemke: „Wyraz duszy blednie nawet czasami wobec form, czyniących wrażenie najgłębszej symfonii swą rytmicznością, swą nieskończoną grą kształtów

i t. d.“. Słyszelismy też i czytali o takich rzeźbach i obrazach sporo sprawozdań; było w nich co niemiara zachwytów nad „pięknością nóżek i rączek, gracyą kibici, falami włosów“, ale o wyrazie oblicza nikt ani wspomniał, chyba tylko o tyle, o ile było „śliczną twarzyczką o karminowych usteczkach“. I nic w tem dziwnego; natura ludzka jest taka, że dwóm panom jednocześnie służyć nie może, czyli jak w danym razie na wiele miejsc i rzeczy uwagi skupić nie zdoła, zwłaszcza, gdy są jeszcze inne bardzo silne wpływy, przyczyniające się do tego rozproszenia uwagi. Artyści o tem doskonale wiedzą i jeśli któremu z nich w obrazie idzie o ducha ludzkiego, odbijającego się w twarzy, niechybnie ją uwydatni, pokrywając resztę ciała. Pomyślmy tylko, coby się stało z przecudnym wyrazem twarzy rozmodlonej do Matki Boskiej niewiasty w Lithuanii Grottgera, gdyby ją przedstawiono bez odzienia! Skoro więc artysta zrezygnuje z wyżyn duchowych oblicza, a zadowolni się postawieniem na pierwszym planie ciała, wtedy przechodzi do niższego rodzaju artystycznej twórczości, a jakkolwiek można w nim arcypiękne rzeczy tworzyć, to o wielu gałęziach jego można powtórzyć czyjeś słowa: „wielkim jest w swoim rodzaju, ale rodzaj jego mały“. Dla tego powodu i dla innych jeszcze, o których niżej, nagie ciało ludzkie jest mniej właściwe dla wyższych rodzajów i zadań sztuki.

Tutaj dla usprawiedliwienia tego, co niżej powiem, wypada mi zatrzymać się chwilkę dla kilku słów polemiki z pojęciami, których najwybitniejszym przedstawicielem u nas jest Witkiewicz, autor książki p. t. „Sztuka i krytyka u nas“. Powstaje on niejednokrotnie przeciwko podziałowi malarstwa na religijne, historyczne, rodzajowe, portretowe i t. d. i gniewa się na niemieckich estetyków, że jeszcze pedantycznie trwają przy dawnych poglądach. Według Witkiewicza są one przestarzałe i nic nie warte, bo jedynym warunkiem dzieła sztuki jest artystyczna forma, a mniejsza lub większa jej doskonałość jedynym sposobem podziału. Żartuje więc autor z opinij estetyków, utrzymujących nietylko, że jest malarstwo rodzajowe, hi-

storyczne, religijne, ale nawet, że dwa ostatnie są najwznioślejsze i najtrudniejsze, i że „jako największy objaw sztuki malarskiej wymagają też z natury rzeczy najwyższego uzdolnienia i najgruntowniejszego wykształcenia ze strony artysty". (Prof. Struve). Żartuje, powiadam, i zapytuje — „czy prof. Struve zastanowił się kiedy, czem się różni obraz „historyczny" od obrazu rodzajowego naprzykład i dlaczego pierwszy wymaga „najgruntowniejszego wykształcenia?" Czy może w historycznym obrazie obowiązuje inna perspektywa, inne prawa rozkładu światła i cieni, inna harmonia barw, inna kompozycya czy w ogólności inna artystyczna zasada? Czy może dawni ludzie nie płakali, nie śmieli się, nie stawiali nóg kolejno, a rąk używali może do siedzenia lub stania?" Po takich i podobnych zapytaniach głębokich, dochodzi p. Witkiewicz do wniosku, „że malarstwo historyczne jest wymysłem teoretycznym, który grzeszy wielu nielogicznościami — że ostatecznie dla dzieła sztuki wszystko jedno — „Zamojski pod Byczyną, czy Kaśka zbierająca rzepę", bo nie przybędzie ani w pierwszym, ani w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia albo refleksu, jeżeli będą oboje o tej samej porze dnia oglądani". Dochodzi dalej do wniosku, że „malarstwo religijne, jako jednolity rodzaj sztuki, nie istnieje wcale".

Rzecz to bardzo często wśród ludzi spotykana, że kiedy kto odkryje rzecz jaką nową a prawdziwą, albo też jaki pomijany dotąd, a jednak rzeczywisty, punkt widzenia uwzględni, to tak się przy zdobyczy swojej zacietrzewi tak będzie wyrzucał ludziom dotyczasową ich ślepotę, że sam nic innego oprócz swego odkrycia znać nie zechce i będzie najmocniej przekonany, że dany przedmiot oprócz strony, z jakiej on patrzy, innej niema i inaczej rozpatrywanym być nie może. Będzie więc taki wynalazca robił to samo zupełnie, co zwalczani przez niego przeciwnicy — tylko z drugiego końca. Tak właśnie postępuje Witkiewicz. Do niedawna krytycy i publiczność zastygli byli w idei i treści wewnętrznej dzieł sztuki, zapominając bardzo często, że pierwszym i koniecznym ich warunkiem jest artystyczna forma. Witkiewicz im to przy-

pomniał i miał w tem zupełną słuszność i niemałą zasługę. To też książka jego zawiera mnóstwo zdrowych i bardzo cennych uwag, o ile jej autor stoi na powyższem stanowisku; niestety, jest w niej jednak tyleż albo i więcej twierdzeń błędnych, bo właśnie „robi on z drugiego końca“ to samo, co innym wyrzuca. Jest przekonany, że jego punkt widzenia nietylko jest prawdziwy, ale jedynie prawdziwy i w tem bardzo się myli, bo uwzględnia jeden tylko warunek sztuki — formę, gdy jest inny jeszcze, a może niejeden nawet. Nie ulega wątpliwości, że każde dzieło sztuki, żeby niem było naprawdę, powinno mieć artystyczną formę — podobnie, żeby istota żyjąca mogła być człowiekiem, powinna mieć nietylko duszę, lecz i ciało, które jest koniecznym warunkiem człowieczeństwa. Równie też jest rzeczą pewną, że podział ludzi według przymiotów i doskonałości ciała jest zupełnie racyonalny i prawdziwy, bo na rzeczywistości oparty. Słusznie więc możemy mówić, że są ludzie biali i czarni, słuszni, średniego wzrostu, mali, silni i wątli, zdrowi i chorzy, ale też nikt rozsądny nie będzie twierdził, że tylko tak można ich dzielić, i że „nielogicznym wymysłem“ jest podział ludzi na głupich i mądrych, uczonych i prostaczków, cnotliwych i grzesznych, religijnych i bezbożnych, bogatych i ubogich, rzemieślników, artystów, żołnierzy, urzędników, księży, wolnych i niewolników, Szwajcarów, Turków, Hiszpanów i Niemców, bo skoro ludzie w samej rzeczy dzielą się na takie także kategorye, niema racyi nie uznawać ich, gdy kto z tej strony na ludzkość patrzy. Toż samo można o sztuce powiedzieć. Skoro jaka myśl artystyczna oblokła się w piękną formę, w ciało artystyczne, *compositum* takie wchodzi do dziedziny sztuk pięknych. Oczywiście podział według mniejszej lub większej doskonałości formy artystycznej jest zupełnie uprawniony, jeśli komu o to tylko chodzi, nie jest on jednak jedyny, bo jeśli na utwory sztuki będziemy z innej strony patrzyli, inny też będziemy musieli podział wprowadzić. O tym jednak wypadku Witkiewicz wiedzieć nie chce.

Tak więc, że o samem malarstwie mówić będę, jeśli popatrzymy na jego utwory, mając na względzie materyał użyty do malowania, podzielimy je na bardzo wiele rodzajów — akwarelle, guasze, pastelle, alfresko, alla tempera, olejne i t. d.; ze względu na wielkość będą one olbrzymie, wielkie, małe, miniatury; ze względu na podkład — ścienne, na drzewie, na metalu, na płótnie, kości, porcelanie; uważając na sposób malowania, podzielimy je na dekoracyjne, *plain air*, malowane szeroko, wykończone drobiazgowo i t. d. Wszystkie te podziały są zupełnie usprawiedliwione i nie sposób ich zaprzeczyć, skoro są — dlaczegoż więc zaprzeczać podziału według rozmaitej treści, kiedy ona bywa rozmaitą.

Zadaleko zaprowadziłaby mnie odpowiedź na to pytanie, więc nateraz poprzestaję tylko na stanowczem twierdzeniu, że choćby nawet i niemieccy estetycy przeszli na stronę p. Witkiewicza, to jednak podział obrazów według treści pozostanie tak długo, jak długo będzie treść w obrazach i jak długo będzie ona różną.

Kto chce poznać dowody, jakiemi p. Witkiewicz jednostronną swą tezę popiera, musi przeczytać jego książkę, ja wyżej przytoczyłem jedną tylko ich próbę, apostrofę do profesora Struvego; czytając zaś ten ustęp, nie wiedziałem prawdziwie, co podziwiać więcej — powierzchowność czy pewność siebie, gdyż obydwie są niezrównane. (Ustępów takich jest zresztą wielkie mnóstwo w „Sztuce i krytyce“ — niewiadomo co wybierać). Opierając się na zawartem w tych zapytaniach rozumowaniu, mogę twierdzić, że i w reszcie sztuk pięknych niema innego działu, tylko według stopnia doskonałości, to dla czegoż malarstwo tylko ma stanowić wyjątek, i gdyby p. X. twierdził, że np. „Msza św. Marcelego“ Palestryny jest utworem muzycznym innego rodzaju, niż walc „Na skrzydłach nocy“ lub piosnka, opiewająca przymioty „M-me Angôt“, gnębiłbym go pytaniami: „czy p. X. zastanowił się kiedy, czem muzyka religijna różni się od operetki lub tańca i dlaczego pierwsza miałaby wymagać gruntowniejszego wykształcenia? Czy może w religijnym stylu obowiązuje inna teorya harmonii,

inne reguły kompozycyi, inny kontrapunkt? Może nuty mają inne znaczenie, tony inne brzmienie. Może muzyk religijny w innym porządku ma palce u rąk? Może rąk używa do stania a nóg do zdejmowania kapelusza?“ Tak samo mógłbym zapytać p. Z., gdyby ośmielił się twierdzić, że co innego „Boska komedya“ Dantego, a co innego znowu wiersz Żmichowskiej „Do moich dziewczynek“ — „jakto? dlaczego? — Czy się pan zastanowiłeś nad tem, co twierdzisz? Alboż to w epicznej poezyi amphibrachia nie będzie amphibrachią, a aleksandryny aleksandrynami, czy to tam inne prawidła myśli, rymowania, obrazowania?“ Owszem, opierając się na tej zasadzie, mógłbym twierdzić, że wielki Napoleon był takim samym człowiekiem, jak pierwszy lepszy porucznik lub szeregowiec, bo przecież tak samo jak oni chodził, tak samo miał członki ciała, tak samo krew w nim krążyła, równie jak oni nosił uniform, dosiadał konia i t. d.

Tak daleko a nawet jeszcze dalej zajść można, jeśli sie zapomni, że w człowieku nietylko jest ciało lecz i dusza, a w dziełach jego nietylko forma zewnętrzna, lecz i treść wewnętrzna także. Perspektywa, prawa oświetlenia, mięszanie farb, rysunek wszędzie są jednakowe i z tego względu rzeczywiście niema różnicy między namalowaniem konia, kozy, obrazu historycznego lub religijnego i śmiesznym byłby, ktoby w takim razie jakąś między tymi rodzajami chciał upatrywać różnicę, jest ona jednak, i niemała, w tem, że artysta, chcący przedstawić ludzi, powinien ich przedstawiać jako ludzi całkowitych, nie istoty mające tylko ludzkie ciało, buty, ubranie i kapelusze. Otóż ludzie mają (co prawda nie zawsze) rozum, uczucia, wolę, wyobraźnię i inne władze i przymioty duszy, które się w ich czynnościach wyrażają w tem większym stopniu, im wyższą i bardziej złożoną będzie czynność. Dla namalowania nawet krowy, kawałka lasu lub morza, trzeba nietylko technicznego malarskiego wykształcenia, ale też spostrzegawczego zmysłu, odrobiny choćby poezyi i umiejętności czytania w księdze natury. Bez porównania więcej trzeba tego wszystkiego dla nauczenia się czytania w tak trudnej księ-

dze jak człowiek, a ponieważ, jak to powszechnie wiadomo, najtrudniejsze w niej stronice są te właśnie, na których zapisane są dzieje i religia, więc prof. Struve ma zupełną słuszność, gdy twierdzi, że dla tych działów sztuki trzeba najwyższego w artyście wykształcenia, nietylko dla tego, żeby umiał te karty odczytać, nietylko dla tego, żeby je zrozumiał, ale najwięcej może, by potrafił odtworzyć. Owszem, szanowny profesor zamało nawet powiedział — oprócz najwyższego wykształcenia, trzeba jeszcze najbardziej podniosłej duszy to jest serca umiejącego czuć szlachetnie i wysokiego rozumu. Bez tych przymiotów artysta nigdy nie wyjdzie za kwestye perspektywy, oświetlenia, światłocienia i patrząc na najwyższe utwory sztuki i na najwznioślejsze zjawiska dziejowe, będzie dziwił się wahaniom kolegi, że nie podejmie się np. obrazu zdobycia Konstantynopola, jak gdyby światło niejednakowo łamało się na obuwiu Mahometa II i pierwszego lepszego przechodnia, jakgdyby trup i krew Konstantyna różniły się czem od teraźniejszych „truposzów“ — *O simplicitas!* (nie mogę dodać zwykłego *sancta*).

Ostatecznie jak jest i będzie zawsze różnica między tańcem Strausa a sonatą Bethovena, między sonetem, choćby bardzo zgrabnym nawet, a „Jerozolimą wyzwoloną“ Tassa, między „w Szwajcaryi“ Słowackiego a „Grażyną“, tak też jest i będzie zawsze arcyrzeczywista różnica między „Kaśką rwącą rzepę“ i „Zamojskim pod Byczyną“, między rysunkami Witkiewicza z gór karpackich, a kartonem Leonarda da Vinci do „Ostatniej wieczerzy“. Pierwsze mówią tylko do oczu i mogą się podobać, drugie nietylko do oczu, ale do c z ł o w i e k a, i nietylko podobają się, ale porywają. To też chociaż w Grunwaldzie (tak srodze przez W. krytykowanym) rzeczywiście brak powietrza i perspektywy, chociaż biały płaszcz W. Mistrza naprawdę bardzo ciężko i nienaturalnie się cieniuje, św. Stanisław najniepotrzebniej tkwi w obłokach, jednak ten Witold, a choćby tylko Żyszka z Trocnowa, wart więcej i więcej sprawia estetycznej rozkoszy, niż wszystkie Kaśki z rzepą, przekupki z cytrynami, bydło na pastwisku, niż nawet —

niech to będzie bez obrazy powiedziane — wszystko, co wyszło z pod ołówka Witkiewicza i pędzla wielu jego współwyznawców. U nich widzimy tylko kształty, kolor, perspektywę — tam oprócz tego i d u c h a jeszcze.

Otóż o tego to ducha najwięcej tu idzie, bo żeby ślad jego w swem dziele zostawić, trzeba go samemu posiadać. Jeśli artysta będzie zarazem i c z ł o w i e k i e m, to jest jeśli będzie myślał, czuł, chciał, będzie wiele umiał, będzie czuł poezyę, to bez żadnej z góry powziętej pretensyonalności, ślady tego wszystkiego bardzo widoczne pozostaną w dziele jego, czy to będzie „Gladyator“ Welońskiego czy „Kazanie Skargi“ Matejki czy obraz Overbecka lub rysunki Grottgera, jeśli jednak będzie tylko m a l a r z e m i oprócz manipulowania farbami, prawideł światłocienia, perspektywy i rysunku nie będzie nic więcej umiał, czuł i wiedział, to namaluje rzepę albo Kaśkę nawet, ale nic nadto. Swoją drogą teorya omawiana jest niezmiernie wygodną dla bardzo wielu malarzy, którzy Kaśkę z rzepą namalować potrafią, ale na Zamojskiego ich niestać. Najłatwiej bo zostać wielkim, gdy się przyjmie za pewnik, że niema nic większego nad to — co małe, zwyczajne i mierne!

Nie zwracając tedy uwagi na rzekomo postępowe estetyczne teorye, pozostaję na dawnem stanowisku co do podziału sztuki na rodzaje i ich ważność, z zachowaniem i zastrzeżeniem koniecznego warunku — pięknej formy. Gdybym był przekonany, że język np. arabski nie istnieje, mógłbym sobie swobodnie żartować z tego, ktoby mi dowodził, że on jest dla nas o wiele trudniejszy od włoskiego, bo rzecz nieistniejąca jest łatwiejsza od najłatwiejszej nawet, ale istniejącej — to rzecz jasna. Tak samo jasnem jest, że kto, jak Witkiewicz, jest zdania, że malarstwa religijnego, „jako jednolitego rodzaju“ niema wcale, ten zupełnie logicznie zapytywać może z ironią, dla czego ten rodzaj nieistniejący ma być wyższym i trudniejszym od malowania kapusty, ryby, kozy lub Maćka bijącego się z Bartkiem o siennik podarty. Kto jednak rozumie, czem powinno być dzieło sztuki religijnej, tembardziej kto probował coś rzeczywiście religijnego stworzyć, wie doskonale, że rodzaj

ten jest najwyższym i najtrudniejszym i wie dla czego. Ja, co prawda, tworzenia nie próbowałem, ale ponieważ wiem, jaką religijna sztuka być powinna, więc też rodzaj religijny po dawnemu stawiam na pierwszem miejscu i od niego zaczynam.

Nagość bardzo rzadko bywa na miejscu w sztuce religijnej, zajmuje się bowiem osobami i wypadkami z cielesnością nic wspólnego niemającemi; owszem, wszystko w niej wznosi się i dąży do celów nadprzyrodzonych; tam wszędzie duch panuje, a ten z oblicza przeważnie tryska. Dla tych powodów, jak słusznie zauważył Lemke, nawet Grek poganin rzucił płaszcz na Jowisza, przysłonił Atenę, dla tego ubierał pierwotnie wszystkich bogów, nim z biegiem czasu przerobił ich na ludzi. Wypadków, w których ciało całkowicie nago występuje, prawie nie więcej nad trzy: pierwsi rodzice w raju, Chrzest i Męka Chrystusa Pana. Wprowadzanie nagości do innych tematów religijnych bywa fatalnem dla ich religijności.

Wspomnę tylko o dwóch przykładach.

Kiedy Michał Anioł odsłonił swój „Sąd ostateczny“ w kaplicy Sykstyńskiej, cały Rzym zbiegał się do niej i patrzył na malowidło *con stupore e maraviglia*, powiada Vasari. My także bez podziwu spoglądać nie możemy na tę tytaniczną pracę, ale dla powodów wcale innych, niż Vasari i jemu współcześni. Opowiada on, że gdy to dzieło zobaczył, także osłupiał jak wszyscy *(ed io ne rimasi stupito)*, ale i on i inni podziwiali tylko artystyczną stronę obrazu, którego ocenie poświęca aż cztery szpalty drobnego druku [1]), ale żadnej uwagi nie zwraca na stronę najważniejszą, bo religijną. „Dość jest wiedzieć, powiada, że zamiarem tego zadziwiającego człowieka (Michała Anioła), nie było nic innego, jak przedstawienie najdoskonalsze i najbardziej proporcyonalne ciała ludzkiego w najrozmaitszych postawach. Cel zaiste piękny; mógł go dopiąć, wziąwszy za przedmiot obrazu np. bajkę o walce Jowisza z tytanami, ale co wspólnego mieć może ten anatomiczno-arty-

---

[1]) *Le opere di Giorgio Vasari. Firenze 1832.* v. 2.

styczny popis z wielką prawdą chrześcijańską, którą podjął się przedstawić? To też chrześcijanin, jeśli jest i artystą razem, może podziwiać artystyczną tego fresku stronę dowoli, ale nawet artysta, jeśli jest także i chrześcijaninem, nie może nie podziwiać szczególnego w owej epoce zaślepienia umysłów blaskiem pogańskiej sztuki, kiedy nad ołtarzem mógł znaleść się obraz, w którym tyle niechrześcijańskich dźwięków; jednym z najbardziej rażących jest bezwątpienia nagość Świętych płci obojej, Aniołów i potępieńców. Ktoby np. odgadł w kilku nagich młodzieńcach (Pius V kazał ich trochę okryć) muskularnych, w gwałtownych ruchach wijących się po obłokach z krzyżem i około niego, ktoby, powiadam, odgadł w nich Aniołów, duchy czyste, spokojne, święte i szczęśliwe? To też, chociaż Michał Anioł wsadził do piekła i wężem opasał zacnego ceremoniarza papieskiego Biagio da Cesena, każdy, kto ma nieco religijnego poczucia, pisać się będzie na pierwszą połowę jego zdania: „że najnieprzyzwoitszą jest rzeczą, by w miejscu tak szanownem i zacnem namalować tylu nagich, *che si disonestamente mostrano le loro vergogne*, i że rzeczy takie właściwe nie w kaplicy, ale w zajeździe lub w łaźni“. Rubens także namalował „Sąd ostateczny“ i obraz ten wisi w starej pinakotece w Monachium, nie wiem jednak, czy choćby jeden z widzów, przesuwających się przed nim, doznał religijnego uczucia, patrząc na dwie lawiny różowych a srodze spasionych ciał, wznoszących się ku niebu i spadających do piekła. Zdaje mi się, że nietylko religijnego ducha tam niewiele, ale że niektóre epizody są wprost komiczne, jak naprzykład Anioł z wielkim wysiłkiem ciągnący do nieba tłustą a uśmiechniętą holenderkę, której potężnych rozmiarów nie zmniejszył nawet długi spoczynek grobowy.

Po religijnej sztuce pierwsze miejsce trzyma rodzaj historyczny. Zrozumieć to łatwo. Historya jest rzeczą bardzo wielką, bo ogólną ludzką — to człowiek ze swymi losami, zagadkami, walką i czynami. Więc też i sztuka historyczna to także rzecz niepoślednia, bo ona przedstawia w pięknej formie ważne w dziejach momenty, chwile, od

których zależał postęp lub cofnięcie się ludzkości, w których ważyły się losy milionów. Weźmy np. Joannę d'Arc. Wchodzi w tryumfie do Rheimsu, by ukoronować prawego króla i skończyć długoletnią wojnę, wchodzi opromieniona tajemniczą mocą, która pasterkę zamieniła na pogromcę zamorskich najeźdźców, a w dali migocą złowieszcze płomienie jej stosu męczeńskiego. Tam znowu pod chmurnem niebem, przed szeregami walecznych ciągnie wódz zadumany na czele generałów, zwycięzców bitw tysiącznych. Na czole wodza i w całem otoczeniu, w powietrzu nawet, czujemy zbliżającą się ostatnią chwilę długiej i świetnej epopei, czujemy, że ten wódz i to wojsko idą do Waterloo — skąd droga na św. Helenę. Albo ten kapłan, każący przed królem i panami! Groza i przerażenie na wszystkich czołach, bo on im wieszczy: „Bym był Izajaszem, chodziłbym boso i napoły nagi, wołając na was rozkoszniki i rozkosznice, przestępniki i przestępnice zakonu Bożego: tak was złupią i tak łyskać łystami będziecie". Jakież to przedmioty dla geniuszu artystycznego i niech mi kto powie, że daleko piękniej malować krowy na pastwisku, drwala z naręczem drzew, lub praczkę nad wodą! Mojem zdaniem bardzo to już lichy znawca, a choćby amator tylko, ktoby nie widział, że w twarzy Joanny d'Arc Matejki, Witolda z Grunwaldu, Bartka lub Maćka w Racławicach bezporównania więcej ducha l u d z k i e g o, l u d z k i e j myśli i l u d z k i e g o piękna, niż we wszystkich razem pięknościach Craya, Szyndlera, Suchorowskiego, Piątkowskiego i wielu innych *ejusdem farinae.* Zdaje mi się, że patrząc na dobre dzieło sztuki historycznej, nie sam tylko kronikarz „Tygodnika illustrowanego" mógłby powiedzieć: „Dzięki jednoczesnemu pojawieniu się na wystawach naszych dwóch obrazów (z życia Barbary Radziwiłłówny) miałem taką „godzinę myśli", jakiej mi nie dały setki „Polowań" z wilkami i bez wilków, „Targów" na konie i nie na konie, całe kolekcye malowanych dziewek i parobków, śpieszących ze żniwa lub na żniwo [1]).

[1]) „Tyg. illustr. 1890 Nr. 45.

Ten rodzaj sztuki także, o ile sądzić mogę, nie bardzo się nadaje do popisów z nagiem ciałem. Wiemy już, że kiedy artysta je przedstawia, to chce zwrócić uwagę na jego piękność, harmonię form, żywość karnacyi; tymczasem w obrazie historycznym chodzi o coś ważniejszego jeszcze, bo on przedstawia „wielkie i ważne chwile powszechnego żywota. które uwiecznia rylec historyi“ (Lemke). W takim więc razie piękne ciało ludzkie wobec ważności chwili mogłoby nie być zauważone, albo też, co częściej się zdarza, mogłoby oderwać uwagę widza od głównego przedmiotu i zatrzymać ją na sobie, byłoby więc hałaśliwym szczegółem, psującym harmonię ogółu.

Spotykałem gdzieś uwagę, która mi się słuszną wydaje, że Grottger w scenie p. t. „Znak“, wcale niepotrzebnie obnażył rękę i ramię żony budzącej męża. Wobec grozy chwili, brzemiennej w tragiczne następstwa, nie czas i nie miejsce występować z miękkiemi formami niewieściego ciała. To też dla tej racyi, jak też ze względu na historyczną prawdę w historycznym rodzaju dość rzadko spotykamy się z nagością; grunt dla niej gdzieindziej.

Przedmiotem sztuki rodzajowej, czyli *genre'u* jest, jak wiadomo, człowiek, że tak powiem, prywatny, życie ludzkie zwyczajne, codzienne. Nie sposób wymagać od ludzi, żeby wszyscy i zawsze zajmowali się tylko sprawami religijnemi i społecznemi, bo życie zwyczajne, osobiste ma swoje prawa; tak samo nie może kwitnąć tylko sztuka religijna lub historyczna — musi obok niej być i rodzajowa.— Wszakże kiedy pierwsza zniknie, a druga skarłowacieje, natomiast zaś rozpanoszy się sztuka rodzajowa, będzie to pewnym znakiem upadku umysłowego i moralnego całego społeczeństwa, a zatem i artystów, bo słusznie powiada El...y: „Tacy poeci, jaką jest publiczność“. Publiczność i artyści, niezdolni już do szukania i oddawania w sztuce czegoś wyższego, mogąc poznać i odczuć tylko zewnętrzną stronę rzeczy, gonią jedynie za piękną formą i kolorem i dochodzą w końcu do tego, że treść staje się dla nich zupełnie obojętną. W takim stadyum wszystko się sprowadza do pięknie malowanych żaluzyj, łóżka, wnętrza, do do-

brze wyrzeźbionego ciała. Wtenczas występuje zasada „sztuka dla sztuki“, a według niej „dzieło sztuki nie leży w przedmiocie, lecz w wykonaniu“ (Sygietyński). Rozwinięta logicznie doprowadza ona do takich wniosków, że „malarz np. nie jest ani filozofem, ani myślicielem, ani dziejopisem, ani poetą, jest jedynie takim panem, co za pomocą farb źle lub dobrze daną rzecz w naturze ujrzaną lub istnieć mogącą odtwarza. Jeżeli potrafił dobrze, to jest ze ścisłem uwzględnieniem natury, wymalować dajmy na to, głowę kapusty, jest w takim razie dobrym, znakomitym lub nawet genialnym malarzem; jeśli zaś źle (w tem samem znaczeniu) wymalował choćby nawet najświetniej pomyślany, dajmy na to, „Sąd ostateczy“, inna dla niego nie przystoi nazwa tylko... partacza. Zakres sztuki nie sięga poza prawidłowe manipulowanie środkami technicznymi. Cel jej możliwie wierne odtwarzanie temiż środkami natury“ [1]). Stanąwszy na takim poziomie, z czasem dochodzi się do coraz piękniejszych i bardziej zadziwiających rezultatów. Ponieważ sztuka dla siebie istnieje, przestaje ją obowiązywać kodeks moralny, dobry dla *profanum vulgus*, ale nie dla kapłanów sztuki. Nie im troszczyć się i dbać o przesądy wstydu i religijności, bo oni mają ważniejsze rzeczy do spełnienia — śledzą za odbiciem światła na kamiennej posadzce włoskiej austeryi lub za ruchem ogona końskiego w pochodzie. Dochodzi się dalej do przekonania, że „z chwilą, kiedy w malarstwie zaczęto szukać i dopatrywać się idei, sztuka malowania poszła w poniewierkę“ (Sygietyński). Natomiast pięknem będzie wnętrze karczmy, w której siedzą „gminne, plugawe twarze, o nosach obrzmiałych i głupowatym wyrazie oblicza. I oto kłócą się drągale! Izba cała dudni; w grubych, opiłych wejrzeniach pali się wściekłość, noże błyszczą w zabrudzonych łapach“ [2]). Wstrętna karczma, brudne łapy, obrzmiałe nosy

---

[1]) Cz. Jankowski. Tyg. Ilustr. 1890. Nr. 20. «Krytyka dzieł sztuki».

[2]) Lemke, Estetyka II. 160. Oceniam i pojmuję ważność i znaczenie podobnych obrazów dla wielu względów, nie zdołam sobie tylko wytłómaczyć, jakim sposobem to, co plugawe, brudne, obrzmiałe t. j. brzydkie, może być jednocześnie piękne.

będą piękne, byle dobrze namalowane. Załatwiwszy się z ideą i etyką, rozstawszy się ze wszystkiem, co stanowi wewnętrzną wartość dzieła sztuki, artyści gonią za wrażeniami zmysłowemi i dochodzą do plam impresyonistowskich z jednej strony, do najbardziej drastycznej treści z drugiej. Na pierwszem miejscu występuje wtenczas nagość. Spotykamy ją zawsze w sztuce rodzajowej, do której z natury rzeczy należy, wszakże im więcej zyskuje przewagi genre, tem częściej nagie ciało staje się treścią dzieł sztuki, bo jest ono rzeczywiście pięknym przedmiotem, a może jeszcze więcej dlatego, że należy do zjawisk bardzo zgadzających się „z prawami czucia zmysłowego". To też schlebiając zmysłom i niezdrowym zachciankom, prędko pozbywa się upadająca sztuka warunków prawdziwej piękności, niema już w niej

...tej zgody, harmonii i ciszy,
Która piękności pierwszym jest warunkiem,

natomiast coraz więcej zmysłowości, coraz drażliwsze sytuacye, coraz gwałtowniejsze pozy, aż wreszcie rzekomy przedmiot sztuki staje się ozdobą właściwą dla... lupanaru.

Streszczając powyższe uwagi, możnaby przyjść do następnych wniosków. Mylą się ci, którzy wierzą i głoszą, że nagie ciało ludzkie jest najszczytniejszym przedmiotem artystycznej działalności, jest nim bowiem człowiek, a ten jest człowiekiem, przez ducha swego, który odbija się w obliczu; te więc tylko rodzaje sztuki, w których ono główną gra rolę, albo raczej w których człowiek występuje nietylko jako utwór natury, mający piękne ciało, bez żadnej w tem własnej pracy i zasługi, ale jako człowiek we wznioślejszem tego wyrazu znaczeniu, to jest jako istota rozumna, wolna, czująca, dążąca do pewnych celów z trudem i walką ducha, takie, powtarzam, rodzaje mogą mieć i mają prawo do tego zaszczytu. Przez ciało swe (o ile je osobno uważać będziemy), należy człowiek do natury nierozumnej; prawda, że i tam na pierwszem stoi miejscu, ale nie jest ono najwyższe, do jakiego on

i sztuka jego wznieść się może. Kiedy więc dzieło sztuki wyłącznie zajmuje się ciałem, przedstawia rzecz bezwątpienia bardzo piękną, ale nie najpiękniejszą. Nagie więc ciało ludzkie jest poprostu jednym z przedmiotów sztuki rodzajowej, nie powiem nawet najpiękniejszym, bo zdaje mi się, że są treści do obrazów, czy rzeźb nawet w sztuce rodzajowej, piękniejsze i sympatyczniejsze. I tutaj dla wiadomych przyczyn niezawsze stoi ono w zakresie rzeczywistego piękna, ale bardzo często, najczęściej może, schodzi na niziny namiętności, służy ku podniecaniu zmysłów i jest środkiem zepsucia. W końcu możemy przyjść do wniosku, że jeśli wyłączne panowanie genre'u jest oznaką niskiego duchowego polotu artystów i publiczności, to rozpanoszenie się nagości jest dowodem, a w znacznej części i przyczyną ich upadku i zepsucia.

Zastrzegłem się wyżej, że wcale nie przypisuję nieomylności mym wnioskom, zdaje mi się wszakże, że w dziejach sztuki znajdę potwierdzenie tego, com wyżej powiedział.

Wiadomo, że Grecy rozmiłowani byli w nagości i przedstawiali ją jak nikt już potem. Wypływało to z natury wyznawanego przez nich poganizmu. Poganami nazywamy ludzi oddających, zamiast prawdziwemu Bogu, cześć bogom fałszywym, ci zaś niczem innem, tylko ubóstwianemi namiętnościami ludzkiemi. Poganin, mniejsza o to, świadomie czy nieświadomie, widzi swój koniec i cel nie w życiu przyszłem i posiadaniu Boga, ale w życiu teraźniejszem i posiadaniu dóbr i przyjemności, jakie ono dać może, krócej mówiąc, cel poganina używanie przyjemności i zadowolenie namiętności; bogiem więc w poganizmie, pomimo teoretycznych Jowiszów, Marsów i t. p., jest człowiek i jego żądze, a ci bogowie to także ludzie, raczej ich pragnienie ubóstwione. Poganizm więc nic wiedzieć nie chce o poskramianiu ciała, bo właśnie dogadzanie jemu jest jedną z przyczyn i zadań poganizmu, nie zna więc czystości, traci z czasem poczucie wstydu, cielesność uważa za rzecz naturalną i godziwą; więc w ubiorach nie wystrzega się nagości, a w obyczajach coraz mniej skromno-

ści przestrzega. Grecy zatem, gdy klimat nie przeszkadzał, a obyczaj i zasady nie sprzeciwiały się, chodzili bardzo lekko ubrani, z nagością się nie kryli, przyzwyczajali się do niej zupełnie, więc choćby z tego tylko względu, rzecz naturalna, że w sztuce odtwarzali rzeczywistość. Była jednak i inna jeszcze racya. Poganizm niema prawdziwego Boga, bo na jego miejscu postawił człowieka, spełniając podszept szatański: „będziecie jako bogowie“. Więc też i sztuka pogańska niedługo potrafiła zachować w swych bogach majestat, powagę, potęgę — jedyne może przymioty boskie pozostałe w poganizmie; jak wiemy, zczłowieczyła wkrótce swe bogi — więc najwyższym jej przedmiotem pozostał człowiek i to pojęty po pogańsku. Poganizm zaś pojmuje człowieka tylko w stosunku do ziemi, zna więc tylko mniejszą i niższą część jego potęgi i działalności. Wszystkie uczucia, myśli, walki i zdobycze, wynikające ze skierowania człowieka do Boga i żywota przyszłego, cała głębokość i czystość, jakiej dusza w tych zapasach i usiłowaniach nabywa, są mu zupełnie nieznane. Poganizm więc pojmował człowieka dość powierzchownie i dlatego głowa nie miała w nim tego znaczenia, jakie ma w chrześcijanizmie. Znał on tylko namiętności ziemskie — płacz i śmiech, ból fizyczny i gniew, ale twarz ludzka nigdy w nim nie świeciła tymi blaskami, jakie wydaje, gdy do duszy ludzkiej wstawi się lampa przyszłych, nadprzyrodzonych i nieśmiertelnych przeznaczeń. Wskutek tego pogański artysta nie mógł wyróżniać twarzy ludzkiej, która mu tak niewiele mówiła; dlatego też całe ciało odkryte było dla niego najwyższem zadaniem i najulubieńszym przedmiotem. Poganizm w końcu, dawniej i teraz, brzydzi się myślą i prawem moralnem w człowieku, bo go uważa za zwierzę, podległe tylko zmysłowym wrażeniom i prawom.

Przypomnę czytelnikom choćby powszechnie znane teorye nowoczesnego poganizmu. Człowiek pochodzi od małpy (darwinizm); złożony jest tylko z ciała (materyalizm); niema woli, lecz podlega z konieczności pewnym uczuciom czy namiętnościom (determinizm); wraz z życiem kończy się dla niego wszystko etc. etc.; czemże w takim razie jest

on, jeśli nie zwierzęciem? Tak zapatruje się nań poganizm, tak też czynili i Grecy; nie umieli więc pojmować i oczywiście ani przedstawiać człowieka tak, jak go pojmuje chrześcijanizm. Jak nowocześni estetycy poganie brzydzą się w sztuce myślą i etyką, poprzestając na najniższych elementach sztuki, tak samo Grecy, im później, tem wyłączniej pojmowali człowieka ze zmysłowej tylko strony jego piękności, a w takim razie oczywiście musieli go przedstawiać nagim: wypływało to z natury ich religii, obyczajów, usposobień. Estetyk Lübke tak charakteryzuje pod tym względem sztukę grecką. „Ponieważ starała się ona nietylko o odwzorowanie wewnętrznego życia, ile raczej o przedstawianie zewnętrznych okoliczności i czynności, musiała wyżej cenić znaczenie ciała na ogół niż twarzy z poszczególnym wyrazem, rozmaitych stanów i usposobień wewnętrznych. Stąd poszło, że plastyka grecka oddawna już umiała przedstawiać ciało ludzkie w spokoju i najgwałtowniejszych ruchach z nieporównanem mistrzowstwem, gdy głowa zawsze pozostawała typowo nieożywioną i martwą. Na szczycie rozwoju nie mogło jużci zabraknąć greckiej sztuce harmonii i zgody między wszystkiemi częściami ciała i pod tym względem wykształcił się też charakter głowy, nie nadano jednak jej wyłącznej przewagi nad całem ciałem, która tam tylko powstaje, gdzie sztuka wnika do głębi duszy, jej wrażeń i usposobień. Nawet w ustroju głowy helleńskich posągów, w „greckim profilu“, wyraźnie ten stosunek występuje. Wielostronny wyraz ludzkiego ducha bywa tu sprowadzony do jednego ustalonego typu. W całej formie oblicza odbija się stanowczo jeden ogólny charakter. Organa rozumu występują na równi z organami używania (zmysłów); czoło wprawdzie z natury swojej nad usta wyniesione, ale się nie odznacza większym rozwojem. Zlekka wypukłe, jest ono raczej nizkie niż wysokie, raczej wązkie niż szerokie etc.“ [1]). Może też z tem podrzędnem znaczeniem twarzy i na ogół głowy w starożytności ma związek

[1]) *Grundriss der Kunstgeschichte. Die griech. Plastik.*

mała stosunkowo głowa do całego ciała, jaką nieraz w starożytnych posągach zauważyć można.

Przejdźmy jednak do szczegółów. Epoką najwyższego dziejowego i duchowego rozwoju Greków był czas ich tryumfów nad Persami. W tym czasie i sztuka grecka stała na zenicie swego rozwoju, a najgenialniejszym jej przedstawicielem był Fidyasz. Grecy nie wyzuli się jeszcze byli ze wszystkich cnót swoich, nie stracili zupełnie z oczu celów ostatecznych, nadziemskich człowieka. Więc też w tej dobie myśl religijna im przewodniczy i w sztuce przeważa. Przedmiotem jej są zwykle bogowie, a jakkolwiek pojęcie bóstwa było już zaćmione poganizmem, niemniej jednak w owoczesnych ich bogach znajdujemy słabe odbicie majestatu i świętości prawdziwemu Bogu właściwych. To też, jakkolwiek ludzi już i wtenczas przedstawiano bardzo często nagimi, nigdy tego nie czyniono względem bogów. Jowisz Fidyasza tylko górną część ciała ma odkrytą. Athene tegoż całkiem ubrana. Nawet bogini miłości, przez Greków niezbyt duchowo pojmowanej, Wenus Melijska z tej epoki pochodząca, jest do połowy odziana, a cała postać poważna i bardzo daleka od późniejszej zmysłowej Afrodyty.

Po sławnych wojnach perskich nastąpiły dla Grecyi czasy powolnego upadku. Ateny nadużywały swej przewagi i wyzyskiwały sprzymierzeńców, powstała wojna peloponeska, a po niej ciężka hegemonia Sparty. Dawna plemienna łączność państewek nikła, namiętności brały górę, egoizm pojedyńczych miast i państw coraz bardziej wzrastał, duch grecki karłowaciał. Odbiło się to na wszystkiem, więc też i na sztuce. Religia coraz rzadziej już daje natchnienie artystom, coraz wyłączniej tylko ziemię mają oni przed oczyma; owszem bogów nawet swoich odzierają z resztek niebiańskiego ich charakteru i robią podobnymi do ludzi. Sztuka religijna przeradza się w rodzajową. Zjawia się Wenus wychodząca z kąpieli, Hermes odpoczywający, Dyana polująca i t. p. Miękkość i nagość zaczynają przeważać. Skopas odważył się już Afrodytę przedstawić całkiem nagą, toż samo zrobił Praksyteles, rozmiłowany w przedstawianiu ciał młodych i miękkich. Idealna niegdyś sztuka attyc-

ka dążyła do zbratania się z peloponeską, zawsze bardziej naturalistyczną. Zaczęło się uganianie za efektem. Dla niego to Lizypp umyślnie zmniejszał głowę w stosunku do reszty ciała, w czem znalazł licznych naśladowców. Z upadkiem podnioślejszych pojęć i szlachetniejszych uczuć, sztuka zstępuje do niższych rodzajów twórczości, mnożą się portrety, rozrasta się *genre*. W końcu, kiedy Grecya ukorzyła się przed Aleksandrem i upadła zupełnie, tylko sztuka rodzajowa w niej jeszcze kwitła, wydając dzieła niepospolitej piękności, ale wyłącznie obrachowane na efekt i często już, pomimo całego mistrzowstwa formy, grzeszące przeciwko innym warunkom piękności prawdziwej, to jest przeciwko zgodzie z wewnętrzną duchową naturą naszego ja. Jako przykład przypomnę znane powszechnie gruppy Laokona i Byka farnezyjskiego. W jednej i drugiej widzimy mistrzowstwo formy niezrównane, ale obok tego doznajemy uczucia bynajmniej nie miłego, owszem jakaś przykrość przeszkadza nam cieszyć się owemi pięknemi formami i patrząc na nie, zdaje się, jakbyśmy czytali jakąś powieść lub nowelkę naszych pesymistów, z których wieje zwątpienie i gorycz bez ratunku. Pochodzi to stąd, że w tych grupach niema nic, coby równoważyło owe cierpienia i męki straszne, jakie przedstawiają; niema ani jednej postaci, którąby jak Niobe wśród konających dzieci, wielkością swoją i heroicznem poddaniem się jednała widza z całą otaczającą ją nędzą i cierpieniem.

Tak konała sztuka grecka, wysilając się na efekty, na wykończenie drobnostek i szczegółów, niezdolna już podnieść się wyżej, stwierdzając zdanie Kremera, że „fantazya twórcza człowieka zawsze będzie odpowiednią stopniowi, na którym stanęła jego wiara, a cała treść religijna jego duszy“ [1]). Powyższe zdanie możnaby stwierdzić przykładami wszystkich wieków i narodów i zawsze ze stanu moralnego jakiegoś społeczeństwa moglibyśmy wnioskować o charakterze dzieł jego sztuki i przeciwnie z tych ostatnich odgadywać, czego wart naród ich twórców.

---

[1]) «Podróż do Włoch», IV, 296.

Nie piszę jednak historyi sztuki i dla tego pominąwszy wszystko inne, przenoszę się odrazu do czasów obecnych i w nich znajduję (tak przynajmniej sądzę), sprawdzenie zdania Kremera i wysnutych wyżej przezemnie wniosków. Jaki jest teraz stan duchowy znacznej części Europy, zbyteczna byłoby przypominać. Liczne warstwy odwróciły się tam od wiary swych ojców, a nawróciły do dawnych pogańskich zasad. Myśli religijne, cele nadziemskie nietylko zapomniano, ale je znienawidzono, za jedyny cel i jedynego Boga uważając materyalne używanie. Smutnych skutków tego wstecznictwa obficie doświadczają społeczeństwa europejskie, ale bez wielkiej nadziei poprawy położenia. Przewodnicy bowiem i główni rzecznicy owych niechrześcijańskich ruchów trzymają się zasady Molierowskiego kandydata na lekarza. Kiedy *purgare, saignare, clysterium dare* nie pomaga, to trzeba *repurgare, resaignare, reclysterisare*. Pogorszenie wskutek lekarstwa widoczne, więc... trzeba dozę zwiększyć. Doświadcza też skutków tego spoganienia i sztuka, bo nikomu nie tajno, że większość artystów przyłączyła się do zwolenników używania, że sztuka pomimo mistrzostwa techniki, chora na suchoty artystycznej fantazyi, osiadła na mieliźnie naturalizmu i porzuciwszy szczytne myśli, goni za dobrze malowanem wnętrzem, łóżkiem, żaluzyami i nagiem ciałem ludzkiem. Przekonać się o tem łatwo, zwiedzając wystawy dzieł sztuki. W czasie mej wycieczki widziałem ich sporo, wspomnę tu o najprzedniejszej, monachijskiej międzynarodowej wystawie w szklannym pałacu.

Kiedy się do niej weszło, było się na razie oślepionym wspaniałością otoczenia. Gmach ogromny, westibulum prześliczne, liczba wystawionych dzieł sztuki niezmierna (było już około dwa tysiące, a ciągle nowe przybywały), pełno kwiatów i wodotrysków, słowem było wszystko, co tylko zewnętrznie przyczynić się mogło do świetności wystawy. Rozpisywać się o doskonałości technicznej dzieł sztuki tam zgromadzonych nie mam zamiaru i moje skromne zdanie chowam dla siebie i swoich, powiem tylko, że wraz ze wszystkimi podziwiałem mistrzowskie wykonanie wielu a wielu malowideł i posągów. Nieraz można było uledz

złudzeniu, że ma się przed sobą żywą naturę. Słowem pod względem techniki, ścisłej obserwacyi, umiejętnej kompozycyi, najwybredniejszy znawca miałby się czem zadowolić; jednakże po kilku wizytach na wystawę zaczęło mi czegoś brakować. Nie jestem specyalistą, świetną technikę uważam tylko za warunek konieczny, ale nie jedyny każdego dzieła sztuki; źle zagrany nokturn Chopina sprawi mi przykrość, tak samo jak nie zadowolni wcale z największą biegłością wykonana *La prière d'une vierge*. Zacząłem się więc oglądać z pewnym niepokojem za tem, jakie też myśli, jakie uczucia i pragnienia i zamiary wyraża całe mnóstwo obrazów i posągów. Nie byłem wcale zadowolony z rezultatu. Wyższe sfery myśli, wyższe pragnienia i cele widocznie dla artystów zupełnie zobojętniały. Nic, coby przypominało Delaroche'a, Ary Scheffera, ani strasznej *morituri te salutant* Gerome'a, nic podobnego do Corneliusa, Schnorra, Schrandolpha, Kaulbacha nawet [1]): malarstwo przestało służyć idei, p. Sygietyński byłby zupełnie zadowolony. Było wprawdzie kilka obrazów, noszących nazwy religijnych, ale litość prawdziwa brała na myśl niedorzeczności osiadłych w głowach mistrzów, którzy te dzieła spłodzili [2]). Historycznych malowideł było kilka zaledwie,

[1]) P. Sygietyński nazywa obrazy jego «kolorowymi rebusami»; nie jestem bezwarunkowym zwolennikiem Kaulbacha, ale przyznaję, że z prawdziwą przyjemnością widziałbym który z jego rebusów kolorowanych wśród tych setek kolorowanych fotografij.

[2]) Tak np. na jednym obrazie siedzi piękna czarnowłosa pani w obcisłym czerwonym kaftaniku i, złożywszy ręce, patrzy z przestrachem na leżące przed nią nagie dzieciątko, otoczone jakiemś mglistem przezroczem. Ma to przedstawiać «przeczucia Maryi», ale gdyby nie cierniowa korona, unosząca się nad dzieciątkiem, niktby z pewnością się nie domyślił, że ta Marya to Najświętsza Panna, tak jest ona podobna do pierwszej lepszej pięknej brunetki. Inny obraz zatytułowano «Odpoczynek św. Rodziny w ucieczce do Egiptu». Na pierwszym planie siedzi na ziemi zwyczajna, niezbyt piękna ani brzydka niewiasta i trzyma dzieciątko na kolanach, za nią pod krzakiem, towarzysz jej, niemłody już mężczyzna, patrzy czegoś w dal, a przed nią, plecami do widza, stoi postać skrzydlata i gra na skrzypcach. Ma to być Anioł, ale w rzeczywistości jest... młoda panienka, do połowy ciała całkiem nie ubrana. W «Kunstaustellungshausie» widziałem jeszcze dziwniejszy obraz niby religijny. Ma on wyobrażać Chrystusa Pana i Samarytankę u studni. Na kamienną ławę rzucił się zmęczony i spotniały czarno-

zresztą panowały portrety, widoki i *genre*. Portrety były świetne, widoki łudząco przedstawiające rozmaite miejscowości (przypominam sobie zaledwie trzy lub cztery, w których było coś więcej, niż kopiowanie natury), zwierzęta, szczególniej bydło domowe, bardzo licznie reprezentowane; była tam jedna sala tak zapełniona krowami z cielętami i bez cieląt i samemi cielętami bez krów, że zdawaćby się mogło (przy odrobinie fantazyi), że się jest gdzieś na łące za miastem. Zresztą wszędzie *genre* i *genre*... Tu i owdzie odzywały się zdrowe myśli i poczciwe uczucia, czasami wionął duch z innych lepszych a przynajmniej bardzo różnych czasów, dwa razy nawet dostrzegłem przebijającą się bardzo nieśmiało myśl chrześcijańską, ale patrząc na większość tych malowideł (i rzeźb także), mogłem w nich widzieć sprawdzenie sekretu, który mi odkrył dawno już temu, gdym jeszcze stał na szarym końcu Apellesowej dziatwy, pewien młody malarz monachijskiej szkoły. Kiedym utyskiwał przed nim na trudności kompozycyi, odpowie-

---

brody arab, w ciężkiej wełnianej niby burce, niby płaszczu, a przed nim, jedną ręką oparłszy się o cembrowinę studni, drugą mocno gestykulując, nachylona ku niemu, stoi młoda i piękna kobieta, której całem ubraniem jest spódniczka, dochodząca ledwo do pasa. (Gdyby był konkurs na waryackie pomysły, nie wątpię, że ten nie pozostałby bez odznaczenia). Nie mogę też tu pominąć p. Unierzyskiego «Drogi krzyżowej», którą nie pomnę już gdzie spotkałem. Przedstawia ona trzy osoby, idące po rzeczywiście bardzo niedbale utrzymanej drodze. Jedna już ginie w oddaleniu, druga znacznie od pierwszej odległa, a plecami odwrócona do widza, stoi w środku obrazu, trzecia zaś na pierwszym planie, jest młoda, bardzo a bardzo rozkryta kobieta, która niewiadomo jakim sposobem dostała się w sam środek krzaku agawy czy kaktusa i wije się w nim, załamawszy ręce. Poznałem w niej pogorszone wydanie Magdaleny z rzeczywiście pięknego obrazu (w którym ona stanowi jedyny może ton fałszywy) tegoż malarza «Zdjęcie z Krzyża». W obydwóch artysta zapomniał, czy też nie wiedział, że tak w drodze krzyżowej, jak jeszcze bardziej przy zdjęciu z Krzyża najmniejsza nawet alluzya do zmysłowych motywów, jest nietylko obrazą religijnego stylu i świętokradztwem prawie, ale wprost brakiem taktu i ludzkiego uczucia. Coby też p. Un. powiedział, gdyby wśród rodziny zebranej przy zamordowanym ojcu, ktoś zanucił cavatinę z Fra Diavola: «Agnès la jouvencelle, aussi charmante que belle», albo przy skazaniu kogoś na krzyżową drogę wygnania i nędzy; zagrał walca Arditiego «Il bacio?»

dział mi: „nie tak to trudno zrobić obraz jak się zdaje: bierze się model, ubiera go i oświetla odpowiednio, otacza akcesoryami, a potem maluje się wszystko żywcem". Zdało mi się, że większa liczba rodzajowych obrazów jest niczem więcej, jak „malowaniem żywcem" tak ustawionych modelów, którym potem tylko tytuł odpowiedni dodano. Zdało mi się, że wszyscy ci artyści nigdy nie wybiegli myślą po za jakieś „oczekiwanie", „polowanie" lub oklepane „pieszczoty macierzyńskie", że wielkie kwestye, za które ludzkość cierpiała i walczyła tyle, ba, cierpi i walczy dotąd, zamarły dla nich i przestały istnieć na zawsze. Lemke ma racyę, gdy kończąc rozdział o malarstwie, mówi: „w malarstwie dzisiejszem, szczególnie w Niemczech, widzimy przewagę techniki, realizm kolorytu. w zupełnem przeciwieństwie do wszechwładzy myśli, jaka panowała w szkole Corneliusa".

„W ogóle ilekroć chodzi o to, aby charakterystycznie i trzeźwo przedstawić naturę, ilekroć potrzeba tylko świeżości pomysłu i biegłości wykonania, sztuka dzisiejsza współzawodniczy z epokami najwyższej świetności. Natomiast brak jej głębszego, idealnego tchnienia... T r y w i a l n o ś ć i b r a k w y ż s z e j m y ś l i przy świetnej technice grasują dziś wszechwładnie" [1]). Zasada Zoli: „Dzieło sztuki jest c z ą s t k ą n a t u r y, widzianą przez pryzmat temperamentu", była na tej wystawie szeroko zastosowana. Tak, powtarzam, p. Sygietyński mógłby być zadowolony. Myśl i serce tych panów zamknęło się w kółku bardzo pozytywnych przedmiotów. Oczywiście przy takim poziomie i kierunku artystycznej twórczości, nie mogło tam brakować nagości. Było ich też co niemiara, a wszystkie z wyjątkiem czterech czy pięciu posągów i wspomnianych wyżej „Synów Kaina", przedstawiały kobiety prawie lub zupełnie rozebrane. Były tam najrozmaitsze w tym rodzaju odcienia, zacząwszy od najczystszych jeszcze może „Fryny" Siemiradzkiego i „Mildy" Alchimowicza, do bezczelnych a wyuzdanych modelek francuskich. Patrząc na te dziesiątki

[1]) Estetyka II, 166.

haremowych niewolnic, rozmaitych kąpieli, odpoczynku modelu, morskich dziewic i mitologicznych postaci, nie można było nie dostrzedz związku między ubóstwem artystycznej twórczości i niskim jej polotem, a tą hyperprodukcyą tworów mniej lub więcej wyuzdanej cielesności. Widzę też w tem zestawieniu wcale nie przypadkowem, bo się to samo i gdzieindziej spostrzedz daje, sprawdzenie mego zdania, że im społeczeństwo niżej upada moralnie, tem jest mniej dostępne dla wyższych pomysłów i rzeczy, tem chętniej w sztuce zadawalnia się genrem, tem też bujniej na tym gruncie rozrasta się najniezdrowszy jego rodzaj — nagość zmysłowa i cielesna.

Przechodzimy teraz do ostatniego punktu niniejszej rozprawy. Mówimy ciągle o nagości ludzkiej, zajmujemy się nią bardzo w imię piękna, czy jednak rzeczywiście o l u d z k i e ciało chodzi i czy naprawdę p i ę k n o ma się na celu? Niech mówią fakta. Jeśli czytamy obszerne sprawozdania z jakiego obrazu, przedstawiającego nagość, zawsze to będzie nagość k o b i e c a, męska zbywa się ogólnikami; jeśli się wspomina o rzeźbie greckiej, świecie greckim, greckiem poczuciu piękna, niechybnie zaraz wypłynie na wierzch Wenus Anadyomene, jakby jedyne i najwyższe uosobienie tego wszystkiego; jeśli do Warszawy przywiozą taką „Frynę“, to wzniosą się tak gwałtowne a ogniste peany, pochwalne hymny będą nucone na tak wysoką a namiętną nutę, że zdziwiona prowincya oczekiwać będzie lada dzień wiadomości, że „gród syreni“ stawia świątynie malowanej, jak niegdyś Grecy postawili posąg żywej zalotnicy. Słowem przypominam i zaznaczam fakt powszechnie znany, że tylko nagość niewieścia wzbudza zajęcie, podziw i entuzyazm. A rzeźbiarz i malarz jakież ciała przedstawiają? Jeszcze w rzeźbie częściej można spotkać męskie, ale malarze chyba na studyach akademickich niem się zajmują; skoro się wyzwolą, malują tylko Andromedy, haremy, niewolnice, jak gdyby nie wiedzieli, albo zapomnieli, że nietylko miękkość, falistość, wdzięki właściwe kobiecie, ale i siła, energia, wyrazistość mężczyzny są piękne i bardzo piękne, że więcej w nich indywidualności i ducha, niż

w łagodnych a bardziej ogólnikowych i do natury zbliżonych formach kobiecych. A w jaki sposób wszystko to malowane? Artystów, którzyby umieli swe kobiety przedstawiać ze spokojem greckich posągów z epoki rozkwitu, jest bardzo niewielu, ogół stara się o to, by nagość była najbardziej nagą, rażącą, hałaśliwą, by takim sposobem namiętność dopełniła, czego talentowi brakuje.

Przed kilkunastu laty Kremer pisał o nądsekwańskich malarzach: „Powiedzmy prawdę; ci poganie, co żyli dwa tysiące lat temu, byli nierównie skromniejsi, niż powieściopisarze nowożytnej Europy, zwłaszcza francuscy i skromniejsi, niż owe brudne rysowniki nadsekwańscy, co plugawe twory swoje wyrzucają w świat. Bo widzisz, wielcy mistrze starożytni (nie mówiąc o czasach zepsutych) przedstawiali naturę taką, jaka jest, nie mając żadnej przytem ubocznej myśli, ich posągi są przeto wskroś niewinne; jest to idea, iście artystycznie wcielona w ciało człowieka, więc też i w widzu nie poruszają bagnistych myśli. Przeciwnie czynią owe nowożytne cyniki pióra i ołówka, bo na pozór niby skromniejsi, w cząstce tylko wyświecają myśl w konceptach swoich, w których atoli czai się chęć potrącania w samym widzu lub czytelniku brudnej fantazyi. W starożytnym świecie mistrz, przedstawiający fauna, jest wyższy, zacniejszy od niego, owi zaś powieściopisarze francuscy a rysowniki, sami się w swoich faunach uosabiają i radziby czytelnika i widza swojego na fauna przerobić“ [1]).

Teraz te słowa i daleko bardziej jeszcze ostre można zastosować do całej Europy, nie wyłączając krain, które Wisła przebiega. Cóż innego, jeśli nie zmysłowość ściąga gromady widzów przed „sensacyjne“ obrazy i witryny magazynów, w których wiszą fotografie rozmaitych nimf i niewolnic? Może miłość i poczucie piękna? *Credat Judaeus Apollo,* bo najnaiwniejszy warszawianin temu nie uwierzy. Dlatego też i fotografia Ewy Szyndlera [2]), wisząca

[1]) Podróż do Włoch. IV, 259.

[2]) Dodam mimochodem, że na korytarzach akademii sztuk pięknych w Wiedniu stoi posąg tej samej treści i tak łudząco przypominający malowidło, że tylko dziwić się potrzeba prawdziwości przysłowia francuskiego: «les beaux ésprits se rencontrent». Tylko czy to było przypadkowe spotkanie?

u kasy Towarzystwa zachęty sztuk pięknych w Warszawie (kiedym zwiedzał wystawę) wygląda zupełnie jak przynęta dla krewkich młodzieńców, mężów i staruszków, by wzięli bilet i przekroczyli próg, za którym czekają na nich nimfy i satyry i hotelowe dramaty i „wspomnienia Ewy“, „Rozkosznych marzeń“, „Pierwszego dnia w haremie“ i... innych sztuk wątpliwej piękności.

Tak, byłoby to wielką naiwnością mniemać, że powódź nagości kobiecych, rosnąca coraz bardziej, jest wynikiem rozmiłowania się w sztukach pięknych na ogół, a piękności ciała ludzkiego w szczególności. Idzie tu o najzwyklejsze podniecenie zmysłowości z jednej strony, a wyzyskanie złych instynktów z drugiej. To też mści się ta powolność namiętności i zerwanie z prawem natury, a więc z prawem Bożem, mści się, powiadam, na artystach i na publiczności. Niepodobna nie zauważyć, jak artyści, hołdujący tej specyalności, stają się pospolici w pomysłach, jak talent ich coraz się bardziej wypacza. Obnażona kobieta stała się w sztuce komunałem do oddania wszystkiego, a wiadomo, że komunałami posługuje się tylko słabizna i miernota. Chce się np. artyście namalować wiosnę, więc sadza taką postać na drzewo bez liści, o jednym tylko białym kwiatku, albo daje jej do rąk trochę zieleni i parę amorków do boku i wiosna gotowa. Trzeba przedstawić południe — umieszcza się na tle błękitnem rozczochraną i rozhukaną blondynkę i jest południe; zmrok może wyobrażać naga brunetka, noc takaż sama postać z półksiężycem na głowie — jeśli nad czołem będzie gwiazda, to ta kobieta wyobrazi konstellacyę, słowem dla przedstawienia astronomii i tańca leśnej nimfy i godziny dziennej, dobrego natchnienia i zmory nocnej, służy zawsze ten sam przedmiot ze zmianą tylko dekoracyj i atrybutów. Że to rzecz dla artystów arcywygodna, nie ulega wątpliwości. Nie trzeba sobie łamać głowy, tylko, jak mi radził mój znajomy, „bierze się model etc.“, nadto zyskuje się sławę, przynajmniej rozgłos, no, a przytem, jak zapewnia p. Van der Meer, mówiąc o „Ewie“ Szyndlera, obraz (taki) ze względu na sam temat — piękna kobieta w szacie tylko

włosów własnych, stojąca na tle zieleni rajskich ogrodów— z pewnością znajdzie nabywcę [1]), co także nie jest do pogardzenia. Tak samo w restauracyach gorszego gatunku jest pewien sos ogólny, a w handlach win „podstawowe“ wino, z których za dodaniem pewnych ingredencyj powstaje taki sos i takie wino, jakiego kto zażąda. Proceder to mniej chwalebny, ale do powyższego bardzo podobny.

Porzućmy jednak artystyczną miernotę, by słów parę powiedzieć o talentach wybitniejszych, które się poświęciły wyłącznie nagości niewieściej. Zdaje mi się, że i najpotężniejszy talent, obrawszy sobie ten kierunek, oddychając ciągle atmosferą zmysłowości, musi odczuć fatalne jej skutki, które się objawią tak w obrazie jak i w formie jego obrazów. Kiedy się pojawiło „Narodzenie Wenery“ Bouguereau, niepomnę kto napisał, że jest ona tak czysta, że możnaby ją postawić w niebie. Wątpię mocno, czy w niebie chrześcijańskiem znalazłoby się dla niej miejsce, ale rzeczywiście Wenus ta jest piękną i czystą, o ile nią Wenus być może. Teraz po latach kilkunastu zjawił się Amor i Psyche, tegoż malarza, ale jakaż różnica! Dawnej czystości ani śladu. Owa Psyche, mająca wyobrażać duszę ludzką, ani krzty duchowości w sobie niema, lecz jest poprostu piękną kobietą w paroksyzmie nymphomanii. A cóż za gorzka ironia bije z treści tego obrazu! Ma on być niby uzmysłowieniem pojęcia, że miłość podnosi duszę ku górze, kiedy tymczasem dla ostatniego profana całkiem widoczną jest rzeczą, że kiedy t a k i amor, pochwyci t a k ą psychę (duszę) to nie w górę się wzniosą ale ugrzęzną oboje w najzwyczajniejszem błocie rozpusty i amor umrze na chorobę pacierzowej kości, a psyche skończy w szpitalu, lub na ulicy.

Albo drugi przykład lepiej nam znany, bo to nasz Siemiradzki. Obrał on sobie, jak wiadomo, za specyalność świat pogański i sporą seryą bezszatnych piękności obdarzył nas i obcych. Nie posunął się on do rozhukanych i rozjurzonych Makartowskich postaci, może nigdy nie na-

[1]) Tygod. Illustr. Nr. 11—1890 r.

maluje nic równie bezecnego jak „Bachus“ Carolusa Duranda, ale z tem wszystkiem i w nim widoczny jest fatalny wpływ obranego przez się przedmiotu. Nie mówię tu jużci o technice malarskiej, ani o całej zewnętrznej stronie, mam tylko na myśli wewnętrzną osnowę jego obrazów. Komuż nieznane „Wazon czy kobieta“, albo „Taniec wśród mieczów?“ Przedstawiają one sceny z życia pogańskiego wielce prawdziwe. Na obydwóch widzimy piękne, bezbronne kobiety w takiej roli, jaką im poganizm przeznaczył, w ucisku i poniżeniu; a nic, coby tę ich hańbę podnosiło, coby łagodziło smutne uczucie, powstające w widzu, tem smutniejsze im piękniejszemi są te stworzenia Boże, tak haniebnie poniżone. Pomimo to obrazy te są piękne nie tylko dla pięknej formy, ale i dla zawartej w nich idei. Dla mnie są one wymowną, bo w piękne kształty zakutą apologią chrześcijanizmu. Radziłbym też patrzeć na nie długo i często naszym autorkom, piszącym wierszami i prozą o emancypacyi kobiety z pod jarzma chrześcijanizmu i paniom a pannom smakującym w ich elukubracyach. Przy odrobinie znajomości historyi i przy maluczkiem zastanowieniu, przekonałyby się one, że te obrazy przedstawiają dolę kobiety wszędzie, gdzie nie pada na nią cień krzyża Chrystusowego, że gdyby ich niedołężnym piórom udało się krzyż ów wywrócić, to ich córki pląsałyby nagie przy klaskaniu bata nadzorcy, jak na obrazie p. Świedomskiego [1]). Inny obraz „na Capri za Tyberyusza“ przedstawia znowu jednę z często odbywających się tam w tym czasie scen. Opiły Cezar z trudnością już podąża za gronem bachantek, wściekłym harcem pląsających nad brzegiem morza, tuż obok świeżych trupów. Widzimy tu zebrane główne zbrodnie poganizmu: pijany Tyberyusz, pijane rozpustnice, dwa trupy, toć to uosobienie wszechmocnego państwa, pogańskiego okrucieństwa, ubóstwienia brzucha i rozpusty pogańskiej. Widok to arcysmutny i nie zdaje mi się, żeby wywołane nim wrażenie było przyjemnem estetycznie. Można na obraz ten patrzeć bez zadowolenia, jakie spra-

---

[1]) Tygod. Illustr. 1890.

wia dzieło całkowicie piękne, to jest zgodne z naturą naszego j a, w całem tego wyrazu znaczeniu, ale bez oburzenia i niesmaku. Niema tam wprawdzie żadnej przeciwwagi moralnej tym wszystkim okropnościom, ale też niema nic, coby pochwalało tę ohydną orgię. Siemiradzki przedstawił nam poganizm takim, jakim był, nie chwaląc go i nie podnosząc; może nie odpowiedział moralnym warunkom piękności, ale moralnego uczucia nie obraził jeszcze; zupełnie co innego w zachwalonej Frynie. Kiedym ją ujrzał na monachijskiej wystawie, nie mogłem się obronić przykremu uczuciu, a to nie dla jednego powodu. Więc najpierw można mieć za złe Siemiradzkiemu, że wraz z wielu innymi rodzajowymi malarzami, zapomniał o arcysłusznej radzie Lemkego, że rozmiary tego rodzaju dzieł nie powinny być wielkie. Mała treść zawsze pozostanie małą, choćby ją na największem płótnie rozmazać [1]). Otóż patrząc na Frynę, czułem jakiś dysonans wewnętrzny i pytałem siebie, po co ten cały „sztafaż“, tyle morza, tyle nieba i przestrzeni, te tłumy, ta świątynia, te zresztą wielkie rozmiary? Prawda, że to wszystko prześliczne, ale czy warto używać tyle zachodów i środków, dla uwydatnienia tak błahej treści, jak rozbierająca się do kąpieli kobieta? Ważniejszym jednak wydał mi się bez porównania zarzut natury moralnej. Nie umiem patrzeć na dzieła sztuki, według metody realistyczno-naturalistycznej, by widzieć i nasycać się formą, nie pytając i nie dbając o treść; patrząc więc na Frynę, oprócz pięknego ciała, pięknego morza, ślicznego chłopaka ze skrzydłami etc., widziałem jeszcze, że cały ten tłum młodzieńców i starców, kobiet i kapłanów, garnie się z podziwem, zachwytem, entuzyazmem do tej rozebranej kobiety, która niczem innem nie była, jeno pięk-

---

[1]) Witkiewicz niejednokrotnie przeciwko takiemu poglądowi protestuje a w liczbie argumentów swoich i ten mieści, że najcelniejsze arcydzieła, jak Rafaela «Widzenie Ezechiela», bywają małe rozmiarami. Długoby o tem mówić; poprzestanę tylko na uwadze, że rzecz wielka wewnętrznie, w małym formacie pozostanie wielką; licha i błaha, do wielkich podniesiona wymiarów, wydaje mi się tembardziej lichą. Może się zresztą mylę w tym względzie.

ną ladacznicą, spełniającą w tej chwili akt niezrównanej pychy i świętokradztwa, chcąc naśladować swoję boginię, i niezrównanego bezwstydu, okazując się bez szat całemu ludowi. Siemiradzki więc przedstawił nam moment zupełnego zaniku uczuć religijnych i moralnych dawnych Greków, tryumf bezwstydu, a przedstawił tak, że cały ten obraz jest jego apoteozą, jest zachętą do niego.

I to właśnie jest smutne, bardzo smutne, w tem właśnie widzę upadek i poniżenie artystycznego smaku i uczucia. Smutniejszem jednak jeszcze, wydało mi się, że patrząc na tych Greków, przemienionych przez kurtyzankę, jak niegdyś towarzysze Ulissesa przez Cyrce, zdało mi się, że słyszę i widzę tak samo rozentuzyazmowanych warszawskich znawców, recenzentów i krytyków. I im, jak pogańskim Grekom, nie przyszło na myśl, że piękna forma nie usprawiedliwia zgniłej treści, że jeśli piękne ciało tłómaczy rozpustę, to dlaczegoż spryt wielki nie miałby usprawiedliwiać oszustwa, siła — grabieży lub rozboju, wielka nauka — pychy lub zarozumiałości? Racye te same i wniosek narzuca się z nieprzepartą logicznością.

Wyszukując tematów do swoich ulubionych nagości, Siemiradzki nie uniknął takiego szkopułu, jakim jest „pokusa św. Antoniego" i namalował obraz pod tym tytułem, pomimo całej niewłaściwości jego treści. Co przedstawia obraz taki? Starca w mniszem ubraniu, który z przestrachem i komiczną czasami trwogą spogląda na stojącą przed nim mniej lub więcej obnażoną kbbietę. Na obrazie Teniersa dyabeł kuszący świętego, wziął na się postać wcale statecznej holenderki w aksamitnej sukni w towarzystwie mnóstwa potworków z miotłami, ożogami i t. d. Sprawia to wszystko wrażenie przez Francuzów nazwane *grotesque*, a w wysokim stopniu nie licujące z pojęciem świętości, bo święty chrześcijański zbyt jest wzniosłą postacią, by go zestawiać z błazeństwami, dobremi chyba dla straszenia dzieci. Bez porównania jednak jest gorzej, jeśli miejsce holenderki w aksamitach, zajmie bezszatna niewiasta (mówiąc stylem Kremera). Kto ma choćby słabe wyobrażenie o ogromie cnoty, potrzebnej dla zostania chrześcijańskim

świętym, kto choć niejasno przeczuwa, jak wysoko nad ziemskiem błotem unosi się duch jego, ten patrząc na zestawienie dwóch rzeczy tak do siebie niepodobnych, tak bardzo wrogich sobie, doznaje wrażenia, jak gdyby słyszał prześladowanie księdza lub uczciwej kobiety tłustymi dwuznacznikami. Są ludzie, którym się takie żarty wydają *piquants*, ale powszechnie wiadomo, że to szczyt grubijaństwa i złego wychowania. Mistrz Henryk nie uniknął podobnego błędu i nic dziwnego: ukochał poganizm, który jest błędem i grzechem, upadkiem i wykoszlawieniem, musi uczuwać wpływ swego otoczenia: „kto dotknie się smoły uwala się nią“, powiada Pismo św.

Należałoby mi teraz wspomnieć o działaniu takich rzeźb i obrazów na społeczeństwo, ale to rzecz zbyt znana. Dla pewnej, zresztą bardzo małej liczby znawców, mogą one być nieszkodliwemi, a nawet dostarczać im przyjemności i wrażeń rzeczywiście estetycznych, na ogół jednak działają demoralizująco i dalszego ciągu wrażeń zaczętych przed niemi, trzebaby szukać w szpitalach, domach obłąkanych, statystyce kryminalnej i t. p. smutnych kategoryach. Że o tem wszyscy wiedzą, a mało kto zaprzeczy, więc na tej krótkiej wzmiance poprzestaję i przechodzę do konkluzyi. Niech nią będzie następująca uwaga. Gierymski w dzienniku swoim [1]) powiedział bardzo słusznie: „Sztuka jest zawsze wyrazem wieku, jest zawsze odbiciem upodobań, jeżeli nie całego społeczeństwa, to przynajmniej tej warstwy, do jakiej artysta czy poeta przekonaniami swemi i sympatyami należał“. Tak, sztuka być powinna wyrazem swego społeczeństwa, a jakiem jest społeczeństwo nasze i na ogół europejskie? Cytowany artysta był szczerze przekonany, że „ideał religijny wieków średnich (to jest chrześcijanizm), nie jest ideałem naszym, że wiara naiwna jest tylko u ludu, że „arystokracya dla odróżnienia się od ludu, nie tego, co za pługiem chodzi, lecz tego, który książki czyta i książki pisze, trzyma się księdza, chodzi do kościoła i spowiada się. Tymczasem, każdy z tych panów, wzięty z flanku i przyparty

---

[1]) Album, str. 22.

do muru, przyznaje się, że drwi sobie z sutanny". Jeszcze za życia swego mógł się Gierymski przekonać, że się pomylił grubo. W kilka lat po napisaniu tych uwag, a pisał je w Monachium, powstał kulturkampf. Cała falanga liberalna, przeważnie żydowsko - mieszczańska, wraz z tym ludem „co książki czyta i książki pisze" całowała, korząc się w prochu, stopy żelaznego kanclerza, wykrzykując w chwilach wolnych od tak liberalnego zajęcia, *vae victis* i *delenda Carthago*, a oszkalowana przez Gierymskiego „arystokracya" pokazała, że „nie drwi sobie z sutanny", bo cierpiała z nią razem i szła ręka w rękę z tym ludem, który książek nie pisze. Długą można ułożyć listę faktów, któreby powinny przekonać nawet panów artystów, zacietrzewionych w pogoni „za naturą", że po za światem ich pracowni, za ich modelami i modelkami, jest, cierpi i wzrasta świat chrześcijański, że Europa jest wciąż chrześcijańską i powoli a wytrwale dąży do zrzucenia ze swej piersi duszącego ją odrodzonego poganizmu. Otóż artyści, chcący być wyrazem społeczeństwa, a nie tej warstwy bezwyznaniowej burżuazyi, co się rozsiadła po stolicach i wielkich centrach fabrycznych, powinniby pamiętać, że społeczeństwo współczesne w niezmiernej większości jest chrześcijańskie, że zatem w kwestyi, która nas zajmuje, konieczną jest rzeczą liczyć się z zapatrywaniem na nią chrześcijanizmu.

Otóż śmiało twierdzić można, że chrześcijanizm mniej jest przyjazny nagości w sztuce, dlatego właśnie, że jest antytezą poganizmu, który jej sprzyjał. Chrześcijanizm przedewszystkiem jest prawdą. Nie chce on i nie może łudzić się, jak poganizm, fikcyą jakiegoś ciała chwalebnego, przemienionego, niewinnego, nieznającego grzechu, kiedy takiego niema i nie będzie na ziemi. „Nagość, powiada chrześcijański estetyk, stała się oznaką hańby i ogołocenia, skutkiem nędzy i ubóstwa, towarzyszką kary, przyczyną cierpienia, przedmiotem wstydu [1]). Dlatego też chrześcija-

[1]) Grimouard de St. Laurent słuszną jednak robi uwagę: «Studyowanie nagiego ciała dla artysty nie może być do tych samych zacieśnione

nizm z niedowierzaniem, owszem z niechęcią nawet patrzy na nagość pogańską, bo widzi w tem fałsz, a miłość prawdy, jaką go wiara napoiła, jest nieprzyjemnie podrażniona, gdy w dziełach sztuki widzi chwalebnem to, co w rzeczywistości jest nędznem i smutnem. Chrześcijanizm jest prawdą i niezbyt sprzyja nagości w sztuce, bo jest tego zdania, że sztuka powinna być wyrazem wieku i społeczeństwa, jak to powiedział M. Gierymski, a ludzkość w rzeczywistości żyje w ubraniu, bo tego wymaga mnóstwo arcysłusznych i rzeczywistych warunków. Dlaczegoż sztuka ma pod tym względem okłamywać człowieka. Śmieją się ludzie z anachronizmów, a czyż owe wszystkie tematy nie są najzupełniejszym anachronizmem? Chrześcijanizm jest prawdą i dobrem, zadaniem jego podnosić człowieka. Więc, jak ożywił w nim ducha nieznanego w pogaństwie, tak i w sztuce sprzyja tym jej rodzajom, których nie bezmyślna nagość, ale myśl ludzka i czyn ludzki jest przedmiotem. Poganizm zapomniał i nie chciał nic wiedzieć o warunkach rzeczywistych, w jakich ciało ludzkie zostaje, to jest, że podlega namiętności i dlatego staje się bodźcem do grzechu *fomes peccati*. Chrześcijanizm nie może o tem zapomnieć, bo jest prawdą i dlatego także, że jest dobrem. Dla tej ostatniej racyi nie może pozwolić na podeptanie, choćby w sztuce nawet, uczucia tak delikatnego i szlachetnego, a tak wysoce prawdziwego, jak wstyd. Kiedy człowiek czuje się poniżonym w swej godności, kiedy zstąpił z wyżyn, do których przeznaczony, kiedy się zrównał ze zwierzęciem, wtenczas doznaje tego niezmiernie przykrego uczucia, pomięszania i upokorzenia, które nazywamy wstydem. Dlatego chrześcijanin osłania ciało, bo wie i czuje, że ono zostaje pod panowaniem namiętności, że może

granic, co przedstawianie jego. Badanie takie jest potrzebne dla nabycia możności oddawania ze wszelką prawdą ruchów i proporcyj ludzkiego ciała, i położenie chrześcijańskiego artysty jest podobne do położenia lekarza, który musi studyować anatomię; jest jednak mniej konieczne i delikatniejsze, bo odbywa się na ciałach żywych, dla tego też radzimy mu, jeśli chce zachować świeżość myśli i czystość uczuć, nie oddawać się bez zastrzeżeń praktykom i zwyczajom pracowni» (*Manuel*, 75).

w bliźnim obudzić popędy zwierzęce, a więc poniżające godność ludzką stron obydwóch. Chrześcijanizm to uczucie pielęgnuje jako kwiat najdroższy i rozwija najtroskliwiej, boć zadaniem jego podnieść człowieka nad zwierzę, a uczynić synem Bożym. W tem jest nietylko dobrem, ale i prawdą, bo takie rzeczywiście a nie inne jest przeznaczenie nasze, a uczucie wstydu tkwi w naturze ludzkiej i trzeba pracy i usiłowań, by je z niej wyrwać. Smutnego tego zadania podejmuje się poganizm, czy go nazwiemy starożytnem bałwochwalstwem, czy nowożytnym materyalizmem, pozytywizmem lub racyonalizmem. Na ogół nauka pogańska i pogańska filozofia ma szczególną przyjemność w zrównaniu człowieka ze zwierzęciem, które wstydu nie zna, a sztuka pogańska dawniej i teraz tak postępuje, jakby na jej twory patrzyli nie ludzie, lecz goryle lub dzikie osły bez wstydu i rumieńca. Chrześcijanizm, zostawiając pogańskiego filozofa, uczonego i artystę w pochlebnem dla nich przekonaniu, że człowiek a wieprz lub małpa to jedno, nie przestaje wołać na ludzi *sursum corda* i wymaga od sztuki by była wstydliwą. Dlatego też artysta chrześcijański nie szafuje nagością, używając jej tylko tam, gdzie tego dobro i prawda wymaga, a przedstawiając ją tak, by nie poruszyć brudnych „demonów“, (jak mówi Kremer), drzemiących w głębi serca ludzkiego.

Zdanie takie, wiem, że wielu nazwie krępowaniem sztuki, zacieśnianiem jej horyzontu, naginaniem do celów dogmatyki i etyki i t. d., i t. d. — jak gdyby trzymanie się dobra i prawdy mogło wyjść komu na złe, mogło kogo skrępować, jak gdyby i w sztuce nie sprawdzały się zawsze pełne Boskiej mądrości i prawdy słowa Zbawiciela: „szukajcie najpierw królestwa Bożego i sprawiedliwości Jego, a to wszystko będzie wam przydane“.

Możnaby o tem wiele napisać, ale że to nie wchodzi w zakres niniejszej pracy, więc użyję tylko krótkiego argumentu *a contrario* i zapytam: a gdzież to są i jakie owe obszerne horyzonty, które odkryć miała sztuka niechrześcijańska, do czego doprowadziło niekrępowanie myśli prawami etyki i dogmatyki? A toć te rezultaty przed oczyma

naszymi i każdy widzieć je może. Prawda, że łatwo spotkać się z dobrze namalowanym koszem cytryn, zagonem kapusty, polem ziemniaków, dobrze podpatrzonym ruchem konia lub krowy, wreszcie ciałem ludzkiem, ale po za tem niewiele już więcej znajdziemy. Nie sam tylko Lemke oskarża teraźniejszą sztukę o trywialność i brak wyższej myśli, bo każdy widzi, że pomimo świetnej techniki osiadła ona „na płytkim gruncie rozbujałych fluktów“. Krytyka artystyczna każe nam zachwycać się tem, że Kiesel lub Czachórski malują wiecznie tęż samę młodą kobietę w różnych sukniach i przy różnem oświetleniu, że kto inny znowu wiecznie tych samych przedstawia pancernych, też same polowania, wiecznie jednego konia w wózku lub bez wózka. Może to być bardzo ładne, ale ostatecznie płytkie i straszliwie nudne. Cóż jednak innego ma robić krytyka, jeśli większość artystów jest zdania Maksa Gierymskiego, który w jednym z listów swoich przyznaje (wbrew pierwej wypowiedzianemu zdaniu), że dla artysty całym światem jest pracownia jego i po za nią on nic nie zna i o niczem nie wie. Dla tego też niebardzo się może pomylę, jeśli powiem, że sztuka teraźniejsza w przeważnej swej części (zwłaszcza na Zachodzie), nie jest wyrazem wieku naszego, ani wyrazem potrzeb i upodobań społeczeństwa, wśród którego żyje. W wieku naszym ważą się kwestye nieobliczonej wagi i następstw, ścierają się namiętności, wre walka o najświętsze prawa, miliony cierpią, płaczą i łakną, a w dziełach artystów rzadko ślad tego dopatrzyć można. W czasach naszych chrześcijanizm walczy z racyonalizmem, materyalizmem *e tutti quanti*, zdobywa piędź po piędzi ziemię zalaną odrodzonym od pięciu stuleci poganizmem, a malarze i rzeźbiarze nic o tem nie wiedzą, jakby to się na księżycu działo — chyba tylko rzucą od czasu do czasu malowany paszkwil na gnębionych i cierpiących. Dla tego, nie bardzo się może pomylę, jeśli powiem, że owo rzekome wyzwolenie sztuki z pod jarzma dogmatyki i etyki, sprowadziło ją z jednej strony prawie do poziomu kolorowanej fotografii, a z drugiej wykierowało na służebnicę bogatej a zepsutej burżuazyi i żydowskich a amerykańskich ban-

kierów i giełdziarzy. Ich to słodkie *far niente* mają rozrywać i umilać dzieła tak płytkiej treści, jak obecne, a przedewszystkiem niezliczone *baigneuse'y* i ondyny.

Dla tego sądzę, że niedaleki będę od prawdy, jeśli powiem w końcu, że stać się może tak, że kiedy chrześcijanizm, po raz nie wiem już który, zwycięży w zasadach i w życiu, zastanie malarzy wyzwolonych z więzów dogmatyki i etyki, rachujących na wzór chińskich mistrzów łuski u ryb i pióra na ptaku, a rzeźbiarzy wzdychających do doskonałości — gipsowych odlewów lekarza Levitoux. Stanie się im jak zasłużą, o przyszłości sztuki jednak wątpić niemożna, bo z pewnością w chrześcijańskiem społeczeństwie znajdą się artyści, którzy usłyszą chrześcijańskie hasło *sursum corda* i pójdą za niem.

KONIEC.

TREŚĆ.